مفتتح

يفرض علينا عالم الرواية نفسه مرة أخرى . خصصنا له العددين السابقين (فى جزئين) ، وها هو يصر على أن يشغلنا هذا العدد . ويبدو أننا يمكن أن نخصص المجلة بأسرها لدراسات الرواية ، لو استجبنا إلى غواية هذا العالم الفاتن فى تنوعه ، الآسر فى قدرته على التقاط النغمة المائزة لعصرنا . وكل ما حولنا يؤكد هذه الغواية : التصاعد الكمى والكيفى فى عدد الروايات ، الإقبال على قراءتها والتأثر بها ، اجتذابها للجهد النقدى المعاصر ، حماسة النقاد فى الكتابة عنها ، استقبال قراء المجلة للعددين الخاصين بزمن الرواية . وكان علينا أن نستسلم فى هذا العدد ، ونخصصه لدراسات الرواية التى يهم القارئ الاطلاع عليها .

ولقد راعينا فى اختيار هذه الدراسات جانب الترجمة ، تقديراً للدور الذى تقوم به فى إثراء الوعى النقدى ، وإتاحة للأصوات الأخرى فى نقد الرواية . والبداية تقليدية بمعنى من المعانى ؛ فالدراسة الاستهلالية ، فى هذا العدد ، ليست من الدراسات المعاصرة تماما ، إنها قديمة نسبياً ، لكنها تنطوى على قيمة تحليلية تجعل منها مفتتحاً لما غدا متمماً لاتجاهها . وبعد الدراسة الاستهلالية تأتى دراسة لوسيان جولدمان . وقد أصبح صوته من الأصوات المألوفة ، بل أصبح عدد لافت من الدارسين ينظرون إلى نظريته فى الرواية بوصفها نظرية تقليدية . تصوروا ! لوسيان جولدمان دخل دائرة التقليدية فى سنوات معدودة . حينما صدر العدد الأول من « فصول » كان صوت لوسيان جولدمان جديداً تماماً ، وكانت الحماسة له غامرة . اختلفت الصورة بعد إحدى عشرة سنة من صدور العدد الأول للمجلة . والدلالة على ذلك لافتة . إنها تؤكد تدفق الإنتاج النقدى فى العالم الذى نعيشه ، وتسارع إيقاع الدرس الأدبى الذى لا يرحم من لا يتابعه بالاندفاعة التى تميز تسارع هذا الإيقاع . ومن لوسيان جولدمان إلى نظرية القراءة والاستقبال ، ودراسة الزمن ، والمروى عليه ، ووضعية السارد . وتقترب الدراسات المترجمة فى العدد تدريجياً من ما بعد الحداثة ، تعبر الحداثة التى قاربها أدورنو لتدخل عالم الحداثة فى رواية أمريكا اللاتينية وقبلها عالم ما بعد الحداثة .

هذا الجانب المترجم يتوازن مع المتابعات التى هى دراسات عربية لإبداعنا . بدأنا بالترجمة ، فى هذا العدد، واختتمنا بالدراسات العربية . كأننا كنا نريد أن نصوغ نسقاً دائرياً يفضى أوله إلى آخره ، وآخره إلى

أوله فى الوقت نفسه . وإذا تابعنا حركة هذا النسق ورددنا عجز مقالات العدد على صدرها ، كما يقول البلاغيون القدماء ، اكتشفنا البعد الإنسانى لمشكلات الرواية . ما يتحدث عنه دارسو الرواية الأجنبية لا يختلف عن الذى يؤرق دارسى الرواية العربية . هناك الاختلافات الكمية ، الخصوصية ، الصيغ المختلفة ، ولكن تحت ذلك كله يكمن ما يرد التكثر إلى وحدة ، والتباين إلى تشابه ، على مستوى الأسئلة الجذرية منهجاً ورؤية فى آن .

ولكى لا يغدو العدد تأكيداً لوحدة قاسية ، صارمة ، تأتى الأبواب المتوسطة بمزيد من التنوع . « رؤى نقدية » باب جديد نستهل به أفق هذا التنوع .

وينقلنا باب « حوار ونصوص » إلى تعريف متميز بالمبدع المسرحى يوسف شاينا الذى كان له إسهامه فى مسرح « الهناجر » بالقاهرة ، وكان الحوار معه مثمراً واللقاء به خصباً فى « الورشة » التى قادها فى هذا المسرح .

هذا التنوع المضاف قصدنا به أن نواجه غواية الرواية ، فى ابتلاع صفحات العدد كله ، وصفحات المجلة بأسرها .

ولكن هل نستطيع أن نقاوم هذه الغواية نهائياً ؟ سنترك الرواية إلى غيرها من الأنواع الأدبية فى العدد القادم . ولكننا سنسمح لمتابعتها بالحضور ، فهى فن لا يمكن غيابه .

لكن لابد أن نسجل توضيحاً ضرورياً فى النهاية ، وهو أن إلحاحنا على أننا نعيش فى زمن الرواية لا يعنى التقليل من فن الشعر ، أو من أى فن آخر ، ولا يعنى أن الرواية قد صارت هى « الفن » الذى يحتل الدرجة العليا فى سلم القيمة . لم نقصد إلى هذا . ولا نهدف إليه أو نعنيه . كل ما نقصد إليه هو تسجيل الدور الحيوى الذى تلعبه الرواية على مستوى الإبداع والتذوق ، وما نعنيه هو أن نلفت الانتباه إلى هذا الدور ، وما نهدف إليه هو دراسته والكشف عنه .

ولعلنا نكون قد نجحنا فى بعض ما أردنا ، فهناك أصداء متعددة لما أبرزه العدد الخاص بما أسميناه « زمن الرواية » ، ونرجو أن تتكاثف هذه الأصداء مع هذا العدد الذى خصصناه للمزيد من « دراسة الرواية » .

رئيس التحرير

الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية

(الرغبة المثلثة) *

رينيه جيرار

«أريد أن تعرف ، صانشو، أن «أماديس» الغال [١] الشهير ، كان أحد، الفرسان الجوالين الممتازين ، بل ماذا أقول ، أحد الممتازين ، يجب القول إنه الوحيد والأول والفريد وأستاذ كل الذين ظهروا فى هذا العالم وسيدهم... أقول ، عندما يريد رسام ما أن يصبح مشهورا فى فنه عليه أن يقلد اللوحات الأصلية للأساتذة الممتازين الذين يعرفهم .

وهذه القاعدة نفسها تصدق على معظم المهن والحرف المهمة التى تستخدم فى زخرفة الجمهوريات .

وهذا ما يجب أن يفعله ويفعل من أراد أن يحوز صفتى «حذر» و«صبور» «مقلداً» « عوليس » الذى رسم لنا هوميروس ، بشخصه و بأعماله، صورة حية للحذر والصبر ، كما فعل فرجيل مع شخص «إينى» حين أظهر لنا قيمة ولد تقى وحكمة ضابط شجاع ذى كلمة مسموعة . وهو لم يرسمهما ولم يكشفهما كما كانا ، ولكن كما يجب أن يكونا ليتخذا مثالا للفضيلة فى القرون الآتية ، وبالمثل ، كان « أماديس »شمال الفرسان الشجعان والعشاق ونجمهم وشمسهم ، ويجب أن نقلده نحن الذين نكافح تحت راية الحب والفروسية. هكذا ، إذن ، اعتبر يا صديقى صانشو أن الفارس الجوال الذى سيقلده أحسن تقليد ، سيكون أقرب إلى الكمال فى الفروسية» [٢] .

---

*الفصل الأول من كتاب (**الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية**) لرينيه جيرار **René Girard** قام بترجمته : إدريس الناقورى .

لقد تنازل دون كيشوت ، لصالح أماديس ، عن امتياز جوهرى فى الإنسان ، فهو لم يعد يختار الأشياء التى يرغب فيها ، أماديس هو الذى يجب أن يختار له ، فالمريد يتهافت على الأشياء التى يعيّنها أو يتظاهر بتعيينها له نموذج كل فروسية ، وسوف نسمى هذا النموذج : وسيط الرغبة. ووجود الفروسية هو محاكاة (تقليد) لأماديس بالمعنى الذى يكون فيه المسيحى محاكاة للسيد المسيح . وفى معظم الأعمال التخييلية ترغب الشخوص ببساطة أكثر من دون كيشوت، إذ ليس هناك من وسيط، هناك فقط الذات والموضوع . وإذا لم تكن «طبيعة» الشئ المثير كافية لإبراز الرغبة يتم الالتفاف إلى الذات المثارة ، بادعاء دراسة «نفسيتها» (أو بالتمحك فى «حريتها»). ولكن الرغبة دائما عفوية ، ويمكن تمثيلها دوما بخط مستقيم يربط الذات بالموضوع . إن الخط المستقيم حاضر فى رغبة دون كيشوت ، ولكنه ليس الأساس ، ففوق هذا الخط يوجد الوسيط الذى يشع فى آن نحو الذات ونحو الموضوع . إن الاستعارة الفضائية التى تعبر عن هذه العلاقة الثلاثية هى المثلث طبعا . إن الموضوع يتغير مع كل مغامرة ، ولكن المثلث باق . والصحن ذو اللحية أو كراكيز السيد بيار يعوضان طواحين الهواء ، أما أماديس فهو بالمقابل حاضر هناك دوماً . إن دون كيشوت فى رواية سرفانتيس هو الضحية المثلى للرغبة المثلثة ، ولكنه أبعد من أن يكون الضحية الوحيدة . والشخصية المهددة بعده هى التابع أو الخادم صانشوبانشا .

إن بعض رغبات صانشو(*) Sancho Pancha ليست مقلدة ، مثل تلك التى تثيرها ، مثلا ، رؤية قطعة من الجبن ، أو زق خمر . غير أن لصانشو طموحات أخرى غير الرغبة فى ملء معدته ، فقد كان يحلم منذ أن لازم دون كيشوت «بجزيرة» يكون هو حاكمها ، ويتوق إلى الحصول على لقب دوقة لابنته ، وهذه الرغبات لم تأت تلقائيا للإنسان البسيط الذى هو صانشو، فدون كيشوت هو الذى أوحى إليه بها . والإيحاء هنا شفوى ، وليس أدبيا مطلقا . وهذا اختلاف لا أهمية له. فهذه الرغبات الجديدة تكون مثلثا جديدا تمثل قمته كل من الجزيرة الأسطورية ، ودون كيشوت، وصانشو . ودون كيشوت هو وسيط صانشو ، ومفعول الرغبة المثلثة هو نفسه عند الشخصيتين (فحالما يبدأ الإحساس بتأثير الوسيط يضيع معنى الواقع ويصاب الحكم عليه بالشلل) . وبما أن تأثير الوسيط أكثر عمقاً وثباتاً فى حالة دون كيشوت مما هو عليه فى حالة صانشو، فإن القراء الرومانتيكيين لم يلحظوا أبدا فى الرواية سوى التعارض بين دون كيشوت المثالى ، وبين الواقعى صانشو . إن هذا التعارض حقيقى، ولكنه ثانوى ، ولا ينبغى أن ينسينا التشابهات القائمة بين هاتين الشخصيتين . إن حب الفروسية يحدد رغبة بحسب الآخر ، تتعارض مع الرغبة بحسب الذات التى يتباهى كثيرون منا بامتلاكها . إن دون كيشوت وصانشو يستعيران من الآخر رغباتهما بحركة جوهرية وأصيلة لدرجة أنها تختلط لديهما ، تماما ، بإرادة كونهما هما ذاتهما .

سيقال إن أماديس شخصية خرافية ، ما فى ذلك شك ، ولكن مؤلف الخرافة ليس هو دون كيشوت ، فالوسيط خيالى ، والوساطة ليست كذلك . يوجد وراء رغبات البطل إيحاء طرف آخر : المبدع أماديس مؤلف روايات الفروسية . إن أعمال سرفانتيس تأمل طويل فى التأثير السيىء الذى يمكن أن تمارسه على بعضها بعضا العقليات الأكثر استقرارا ؛ ذلك أن دون كيشوت ، إذا غضضنا الطرف عن فروسيته ، يفكر فى كل شئ بتعقل شديد، وكتابه المفضلون ليسوا حمقى أبداً ، فهم لا يأخذون حكاياتهم مأخذ الجد .

إن الوهم ثمرة زواج غريب بين وعيين صافيين . وقد ضاعف أدب الفروسية الذى ازداد انتشارا منذ اختراع الطباعة ، بكيفية خارقة ، من حظوظ هذه الاتحادات المتشابهة .

* صديق دون كيشوت ومريده وتابعه ، فى رواية سرفانتيس .

ونعثر على الرغبة تبعاً لآخر ، وعلى وظيفة الأدب «المانوية» فى روايات فلوبير . إن «إيمابوفارى» ترغب عبر البطلات الرومانتيكيات اللائى تمتلئ بهن مخيلتها. لقد حطمت فيها الكتب الرديئة التى التهمتها خلال مراهقتها ، كل تلقائية . وعلينا أن نبحث عن تحديد هذه «البوفارية» عند جيل دوجولتيى [٣] الذى اكتشفها فى جميع شخصيات فلوبير تقريبا .

«إن الجهل ، واللاتماسك ، وغياب رد الفعل الفردى، لهى سمات مشتركة تبدو كأنها تؤهلها (الشخصيات) للانصياع لإيحاءات الوسط الخارجى فى غياب إيحاء ذاتى صادر عن الداخل ».

ويلاحظ جولتيى ، كذلك ، فى المقالة الشهيرة نفسها ، أن شخصيات فلوبير ، لكى تصل إلى أهدافها المتمثلة فى كونها :

« تتصور نفسها على ماهى عليه ، فإنها تقترح لنفسها « نموذجا » وتقلد الشخصية التى قررت أن تكون فى كل مايمكن تقليده، الخارج كله والمظهر كله والحركة والأداء واللباس أيضاً ».

إن مظاهر التقليد الخارجية أكثر وضوحا. ولكن علينا أن نتذكر على الخصوص أن شخصيات سيرفانتيس وفلوبير تقلد أوتعتقد أنها تقلد رغبات « النماذج » التى اختارتها لنفسها بحرية .

وهناك روائى ثالث ، ستاندال ، يلح كذلك على دورالإيحاء والمحاكاة فى شخصيات أبطاله ، فماتيلد دى لامول تستقى نماذجها من تاريخ أسرتها ، وجوليان سوريل [٤] يقلد نابليون . وتأتى ذكرى (القديسة هيلين) ونشرات الجيش الكبير لتعوض روايات الفروسية والهوس الرومانسى . وأمير (بارما) يقلد لويس الرابع عشر ، وأسقف «آجد » الشاب يتمرن على تقديم البركة أمام المرآة ، فهو يقلد الأحبار القدامى المحترمين الذين يخشى ألا يشبههم كثيرا . والتاريخ ليس هنا سوى شكل من الأدب ، فهو يوحى لكل هذه الشخصيات الستندالية بمشاعر ، بل برغبات ، لاتحسها تلقائيا . ففى الوقت الذى بدأ جوليان فى خدمة « آل رينال » أخذ يستعير من اعترافات روسو الرغبة فى الأكل على مائدة أسياده بدل مائدة الخدم .

ويطلق ستاندال اسم الغرور على كل أشكال «النقل» و «المحاكاة» . فالمغرور لايستطيع أن يستمد رغباته من قرارة ذاته ، إنه يستعيرها من الأغيار ، فالمغرور هوإذن أخ لدون كيشوت وإيما بوفارى . وهكذا نعثر ، لدى ستاندال ، على الرغبة المثلثة فى الصفحات الأولى من (الأحمر والأسود)؛ نتجول فى منطقة (فريار) برفقة عمدة المدينة وزوجته [٥]. يمر السيد رينال بجلال ولكن بقلق ، بين جدران مؤسسته فهو يرغب فى أن يجعل جوليان سوريل مربّى ولديه. ولم تكن هذه الرغبة بطلب من ابنيه ولا حبا فى المعرفة. إن رغبته ليست تلقائية. وهذا الحوار بين الزوجين يكشف لنا عن قرب اليتها :

« ـ ليس للسيد فالينود مرب لأبنائه .

ـ يستطيع أن ينتزع منا هذا » .

إن فالينود هو أكبر ثرى فى المنطقة. وهو كذلك الأكثر تأثيرا بعد السيد رينال نفسه. وعمدة «فريير» يضع دائما صورة منافسه نصب عينيه فى أثناء مفاوضاته مع الأب سوريل. فقد قدّم له اقتراحات إيجابية، ولكن الفلاح الماكر اخترع جوابا عبقريا: «سيمكننا الحصول على عروض أفضل فى مكان آخر». وعليه، فقد اقتنع السيد رينال تماما، هذه المرة، بأن السيد فالينود يرغب فى استخدام جوليان، وأخذت رغبته تتضاعف: إن الثمن المتزايد دوما، الذى أصبح المشترى مستعدا لأدائه، يقاس بالرغبة الخيالية التى ينسبها لمنافسه، فهناك إذن ،

بالفعل، تقليد لهذه الرغبة الخيالية. بل إنه تقليد جد دقيق طالما أن كل شئ فى الرغبة المقلدة، حتى فى درجة حميتها، يتوقف على الرغبة المتخذة نموذجا. وفى نهاية الرواية يحاول جوليان كسب « ما تيلدى لامول» ويلجأ، بناء على نصائح الغندور «كورازوف» المتحذلق، إلى حيلة أبيه نفسها: يغازل مشيرة «دوفيرفاكى» لإيقاظ رغبة هذه المرأة وعرضها على (ماتيلد) أمام الملأ من أجل أن يوحى لها بتقليدها. فقليل من الماء يكفى لتهيئة مضخة، وقليل من الرغبة يكفى لإثارة الرغبة فى الذات المغرورة.

ينفذ جوليان سوريل مخططه، ويتم كل شئ وفق توقعاته. فالاهتمام الذى توليه إياه المشيرة يوقظ رغبة ماتيلد، ويظهر المثلث من جديد: ماتيلد / السيدة دى فيرفاك جوليان ـ السيد رينال / فالينود / جوليان . ويعاود المثلث الظهور كلما تحدث ستاندال عن الغرور. وسواء أتعلق الأمر بطموح أم بتجارة أم بحب، فإننا لنستغرب كيف أن النقاد الماركسيين الذين يتخذون من البنيات الاقتصادية النموذج المثالى لجميع العلاقات الإنسانية لم يستطيعوا حتى الآن كشف التشابه القائم بين وساطة الأب سوريل الماهرة وبين مناورات ابنه الغرامية .

لكى يرغب المغرور فى شئ يكفى إقناعه بأن هذا الشئ مرغوب فيه من لدن شخص ثالث له اعتبار ما. فالوسيط هنا «منافس» أثاره الغرور أولا ، أو استدعاه هكذا إلى وجوده بوصفه منافسا قبل المطالبة بهزيمته. وهذه المنافسة بين الوسيط والذات الراغبة تختلف اختلافا جوهريا عن رغبة دون كيشوت أو إيما بوفارى، فأماديس لا يستطيع أن ينافس دون كيشوت فى وصايته على يتيمات معوزات ، ولا يستطيع أن يفلق .. العمالقة مثله، أما فالينود فهو على العكس من ذلك يستطيع انتزاع مربى الأولاد من السيد رينال، كما تستطيع مشيرة «فيرفاكى» أن تنتزع جوليان من ماتيلدى لامول. ويرغب الوسيط نفسه ـ فى معظم الرغبات الستاندالية ـ فى الشئ أو يمكن أن يرغب فيه. بل إن هذه الرغبة ذاتها ، الحقيقية أوالمفترضة، هى التى تجعل الشئ مرغوبا فيه، رغبة محدودة فى نظر الذات. إن الوساطة تولد رغبة ثانية مشابهة تماما لرغبة الوسيط، وهذا يعنى أننا دوما أمام رغبتين متنافستين. والوسيط لا يستطيع أبدا أن يقوم بدور النموذج دون أن يلعب كذلك أو يتظاهر بلعب دور العائق مثل الحارس الشرس فى حكاية كافكا؛ حيث يرشد النموذج مريده إلى باب الفردوس ويمنعه من دخوله بجملة واحدة، فلا ينبغى أن نعجب إذا لاحظنا أن السيد رينال يلقى على فالينود نظرات جد مختلفة عن تلك التى يرفعها دون كيشوت نحو أماديس .

عند سرفانتيس يتبوأ الوسيط عرشه فى سماء منيعة، وينقل إلى تابعه الوفى قليلا من صفائه. وعند ستاندال ينزل هذا الوسيط نفسه إلى الأرض. والتمييز بوضوح بين نمطى العلاقة هذين ؛ بين الوسيط والذات، يعنى الاعتراف بالفارق الروحى الشاسع الذى يفصل دون كيشوت عن المغرورين الأكثر خسة بين شخصيات ستاندال .

ولا يمكن أن تستوقفنا صورة المثلث بشكل مستمر إلا إذا أتاحت هذا التمييز ، ومكنتنا من قياس هذا الفارق فى لمحة واحدة. ومن أجل بلوغ هذا الهدف المزدوج يكفى أن نعمل على تغيير المسافة التى تفصل، داخل المثلث، بين الوسيط والذات الراغبة. إن هذه المسافة أكبر طبعا عند سيرفانتيس، فليس هناك أى اتصال ممكن بين دون كيشوت وأماديس الخرافى. ولا تبعد بوفارى كثيرا عن وسيطها الباريسى، فحكايات المسافرين، والصحافة، تصل إلى يونفيل تنقل آخر تقليعات العاصمة. وتقترب «إيما» من الوسيط خلال الحفلة الراقصة التى أقامها آل فوبيسار، فقد زارت قديس القديسين، وأخذت تتأمل معبودها وجها لوجه، ولكن هذا التقارب سيبقى عابراً ، فلن تتمكن إيما بوفارى أبداً

من تحقيق رغبة. ما ترغب فيه تجسيدات «مثالها» ، فهى لن تستطيع أبدا منافستها، ولن تذهب أبداً إلى باريس.

ويفعل جوليان سوريل «كل ما عجزت إيما» عن فعله. وليست المسافة بين البطل ووسيطه فى بداية (الأحمر والأسود) بأقصر مما هى عليه فى (مدام بوفارى). ولكن «جوليان» يخترق هذه المسافة، يغادر إقليمه ويصبح عشيق «ماتليد» الفخورة، ويحتل بسرعة مكانة مرموقة. وهذا الاقتراب من الوسيط يلاحظ عند أبطال هذا الروائى الآخرين ، وهو الذى يميز أساسا عالم ستاندال عن العوالم التى أشرنا إليها سابقا. فالمسافة بين جوليان وماتليد، بين رينال وڤالينود، بين لوسيان بروان ونبلاء نانسى، بين صانفا ونبلاء النورماندى أقصر من أن تتيح المنافسة بين الرغبات خارج عالم البطل. أما الآن فهو داخل هذا العالم نفسه. إن الأعمال الروائية تتوزع إذن إلى قسمين أساسيين، يمكن أن نعدد داخلهما، إلى ما لا نهاية، الفروق الثانوية.

وسوف نتحدث عن وساطة خارجية عندما تكون المسافة كافية للفصل بين مساحتى الإمكان اللتين يحتل مركزهما كل من الوسيط والذات. وسوف نتحدث عن وساطة داخلية عندما تتقلص هذه المسافة نفسها، بحيث تؤدى إلى تداخل المسافتين، تداخلا يزداد، أو يقل ، عمقا.

إن الفرق بين الوسيط والذات الراغبة لا يقاس طبعا بالفضاء الفيزيائى. وعلى الرغم من أن البعد الجغرافى يمكن أن يكون عاملاً من عوامل هذه المسافة إلا أنها أولا مسافة روحية، فدون كيشوت وصانشو متقاربان دائما جسديا، ولكن المسافة الاجتماعية والثقافية التى تفصل بينهما تظل غير قابلة للاختراق؛ فالخادم لا يرغب أبدا فى ما يرغب فيه سيده . صانشو يشتهى المؤن التى تخلى عنها الرهبان، وكيس الذهب المكتشف فى الطريق، وأشياء أخرى تخلى عنها دون كيشوت لصالحه، دون أسف. أما الجزيرة الخرافية فصانشو يرغب فى الحصول عليها من دون كيشوت ذاته بوصفه تابعاً وفيا يملك كل شئ باسم سيده. إن وساطة صانشو هى إذن وساطة خارجية فلا يوجد أى تنافس ممكن مع الوسيط ولا شئ يعكر أبدا ذلك الانسجام بين الرفيقين .

يكشف بطل الوساطة الخارجية صراحة عن حقيقة طبيعة رغبته، فهو يحترم علانية «مثاله» ويصرح بأنه مريده. لقد لاحظنا دون كيشوت وهو يفسر لصانشو الدور الممتاز الذى لعبه أماديس فى حياته. واعترفت «مدام بوفارى» كما اعترف «ليون» كذلك بحقيقة رغباتهما فى مناجاتهما الغنائية .

لقد أصبحت الموازاة بين (دون كيشوت) و (مدام بوفارى) كلاسيكية، ومن السهل دائما ملاحظة إدراك التماثلات بين روايتين من روايات الوساطة الخارجية.

ويبدو التقليد عند ستاندال أقل إضحاكا بكيفية مباشرة. ولأنه لم يعد يوجد أبدا بين عالم المريد وعالم النموذج ذلك التفاوت الذى يشوه كلاً من (دون كيشوت) و (مدام بوفارى)، ومع ذلك، فالتقليد ليس أقل ضيقا (محدودية) أو حرفية فى الوساطة الداخلية منه فى الوساطة الخارجية.

وإذا كانت هذه الحقيقة تبدولنا مثيرة فليس ذلك لأن التقليد يتعلق بنموذج «مقرب» فحسب، بل يتعلق بأن بطل الوساطة الداخلية كذلك ـ ودون أن يفيد هذه المرة من مشروعه التقليدى ـ يخفيه بعناية.

إن الجنوح نحو الموضوع هو فى العمق جنوح نحو الوسيط. وفى الوساطة الداخلية يكسر هذا الجنوح من لدن الوسيط نفسه، لأن هذا الوسيط يرغب فى هذا الشئ أو قد يملكه.

ويرى المريد، المفتون بنموذجه طبعا ، ضرورة فى العائق الآلى الذى يواجهه به هذا الأخير دليلا على إرادة فاسدة تجاهه. وبدل أن يعتبر المريد نفسه تابعاً وفيا، فإنه لا يفكر إلا فى فصم عرى الوساطة، ومع ذلك تبقى هذه الروابط أقوى من ذى قبل، لأن معاداة الوسيط الظاهرية، عوض أن تضعف من قيمته، لا يمكن إلا أن تدعمها .

فالذات تقنع بأن النموذج (المثال) يعد نفسه أعلى من أن يقبلها مريدا، لذلك فهى تشعر نحو النموذج بشعور يتكون من اتحاد هذين النقيضين، وهما الاحترام الأكثر انحدارا والكراهية الأكثر كثافة. وهذا هو الشعور الذى نسميه ضغينة. إن الكائن الذى يمنعنا من تلبية رغبة، كان هو الذى أثارها فينا، هو الذى يكون وحده موضوع الحقد.

فمن يحقد، يحقد على نفسه أولا بسبب الإعجاب الخفى الذى يخفيه حقده. ومن أجل إخفاء هذا الإعجاب العنيف عن الآخرين وعن نفسه فهو لا يريد أن يرى فى وسيطه سوى عائق. وهكذا ينتقل الدور الثانوى لهذا الوسيط إلى الواجهة الأولى، بذلك يخفى الدور الأساسى للنموذج الذى تم تقليده، بدقة، فى الصراع الذى تخوضه الذات ضد المنافس. تغير الذات النظام المنطقى والكرونولوجى للرغبات من أجل إخفاء تقليدها، وتؤكد أن رغبتها الخاصة سابقة لرغبة منافسها، فليست هى أبداً - إذا صدقناها - المسؤولة عن المنافسة، بل الوسيط؛ فكل ما يأتى من الوسيط يتعرض لسوء التقدير على نحو صارم، لو أنه يبقى دائما مرغوباً فيه بصفة خفية. فالوسيط الآن عدو حاذق وشيطانى، فهو يروم تجريد الذات من ممتلكاتها العزيزة جداً، ويعارض بعناد تطلعاتها المشروعة جداً.

كل الظواهر التى درسها ماكس شيللر فى كتابه (إنسان الحقد) [٦] تنتمى، فى نظرنا، إلى الوساطة الداخلية.

فكلمة حقد (بغضاء - عداوة) تشير فى الواقع إلى طابع رد الفعل والصدمة المعكوسة/ المعاكسة «en re-tour» الذى يميز تجربة الذات فى هذا النمط من الوساطة، حيث يصطدم الإعجاب المضطرب وإرادة التقليد بالعقبة غير العادلة، فى الظاهر التى يواجه بها النموذج مريده ويسقطان على هذا الأخير فى شكل حقد عاجز، وهكذا يؤديان إلى إثارة ذلك النوع من التسمم الذاتى السيكولوجى الذى حلله (صوره) جيدا ماكس شيللر. وفيما يرى ماكس شيللر، فإن الحقد يستطيع أن يفرض وجهة نظره حتى على أولئك الذين لا يسيطر عليهم.

فالإحساس هوالذى يمنعنا ويمنع شيللر نفسه، أحيانا، من رؤية (إدراك) الدور الذى يلعبه التقليد فى تكوين الرغبة.

فنحن لانشك، مثلا، فى أن الغيرة والحسد وكذلك الحقد ليست أبدا سوى أسماء تقليدية أطلقت على الوساطة الداخلية، وهى أسماء تخفى عنا فى أغلب الأحيان طبيعتها الحقيقية.

تفترض الغيرة والحسد حضورا مثلثا: حضور الموضوع، وحضور الذات، وحضور من نغار منه، أو من نحسده. فهذان «العيبان» (هاتان النقيصتان) هما إذن مثلثان. ولكننا لانتخذ أبدا نموذجا من ذلك الذى نغار منه، لأننا نحمل دائما عن الغيرة وجهة نظر الغيور نفسه. وكما هو الشأن بالنسبة لضحايا الوساطة الداخلية فالغيور يقنع نفسه بسهولة أن رغبته تلقائية، بمعنى أنها تتجذر فى الموضوع وفى هذا الموضوع وحده، ومن ثم فالغيور يؤكد دوماً أن رغبته، سبقت تدخل الوسيط، ولذلك فهو يقدم لنا الوسيط باعتباره دخيلا ومقلقا؛ شخصا ثالثاً غير مرغوب فيه، يأتى ليقطع هذا اللقاء، هذه المواجهة اللذيذة.

إن الغيرة تعود إذن إلى الغضب الذى نعانى منه جميعا عندما تواجه إحدى رغائبنا فجأة بمعارضة. والغيرة الحقيقية أكثر خصوبة وأكثر تعقيداً، بكيفية غير محدودة، من هذا. فهى تتضمن دائما عنصر افتتان إزاء المنافس الوقح، لذلك فهناك دائماً الأشخاص أنفسهم الذين يعانون من الغيرة. فهل يجب علينا أن نعتقد أنهم كلهم ضحايا مصادفة شقية؟ وهل القدر هو

الذي يخلق لهم كل هؤلاء المنافسين ، ويضاعف العقبات في وجه رغباتهم ؟

نحن أنفسنا لا نعتقد ذلك ، لأننا إزاء هذا العدد من الضحايا للغيرة والحسد نتحدث عن «مزاج غيور» وعن «طبيعة حسود» .

فماذا يمكن إذن أن يعني بالملموس ذلك «المزاج» أو تلك «الطبيعة» إذا لم يكن ميلا لا يقاوم إلى رغبة ما يرغب فيه الآخرون ، أي : تقليد رغباتهم .

يدرج ماكس شيللر :«الحسد والغيرة والمنافسة» ضمن مصادر الإحساس ، ويعرف الحسد بأنه :

«إحساس بالعجز يأتي ليعارض الجهد الذي نبذل من أجل الحصول على شئ ما لمجرد كونه ملكا للآخر «للآخرين») .

ويلاحظ من جهة أخرى أن الحسد بمعناه القوي ما كان ليوجد مالم يحول خيال الحسود العقبة الصامتة التي يواجهه بها مالك الشئ بسبب تملكه ، إلى معارضة مدبرة .

«فمجرد الأسف على عدم تملك ما يملكه الآخر، وأرغب فيه أنا ، لا يكفي في ذاته لخلق أو لإثارة الحسد ، لأن هذا الأسف يستطيع جيدا أن يدفعني (يحثني) إلى اقتناء الشئ المرغوب فيه أو إلى الحصول على شئ مماثل بالعمل والشراء والعنف والسرقة ... فالحسد لا ينشأ إلا إذا أخفق الجهد المطلوب لتسخير وسائل التحقيق (التحصيل) هذه وخلّف شعوراً بالعجز» .

التحليل صحيح وكامل ؛ فهو لا يغفل الوهم الذي يتصوره الحسود حول سبب إخفاقه ولا الشلل الذي يرافق الحسد . ولكن هذه العناصر تبقى معزولة، والعلاقة التي تجمعها ليست مدركة حقيقة . وعلى العكس يتضح كل شئ وينتظم في بنية منسجمة عندما نتخلى عن تفسير الحسد انطلاقا من موضوع المنافسة وعندما نجعل من المنافس عينه ، أي من الوسيط ، منطلق التحليل ومنتهاه أيضا . فما كان للعائق الجامد الذي يكونه التملك ليظهر باعتباره إشارة احتقار محسوبة ، وما كان ليثير القلق ما لم يعامل المنافس خفية باحترام ، فيظهرأن نصف الإله يرد على مشاعر التقدير باللعنة ، ويجازي الخير بالشر . وتريد الذات أن تقتنع بكونها ضحية ظلم بشع ، ولكنها تتساءل بقلق عما إذا كان الحكم الذي يبدو أنه يثقلها ، غير مبرر .

فالمنافسة تؤدي إذن إلى إغاظة الوساطة ، فهي ترفع من شأن الوسيط ، وتدعم الرابطة التي تجمع بين الموضوع وهذا الوسيط، بإرغام هذا الأخير على إثبات حقه علانية أو رغبته في التملك. فالذات إذن أقل قدرة ـ أكثر من أي وقت مضى ـ على التخلي عن الشئ المنيع (العصي) والوسيط هو الذي يضفي على الشئ ـ وعليه وحده ـ قيمته ، بأن يتملكه أو أن يرغب في تملكه. وليس للأشياء الأخرى أية قيمة في نظر الحسود حتى ولو كانت مشابهة أو نظيراً للشئ : موضوع الوساطة.

وسيتلاشى الغموض كله عندما نعترف بوجود الوسيط في المنافس الممقوت. ولم يكن ماكس شيللر نفسه بعيداً عن الحقيقة عندما لاحظ في : (إنسان الحقد) أن «مسألة اختيار نموذج تتصل بنزعة مقارنة مشتركة بين الناس»، ثم يضيف :

«إن مقارنة من هذا الضرب تكون أساس كل غيرة وكل تطلع، وكذا كل موقف يتضمن مثلا تقليد المسيح» .

ولكن هذا الحدس يظل معزولا ؛ فالروائيون وحدهم هم الذين يعيدون للوسيط المكانة التي اغتصبها

الموضوع، وهم وحدهم الذين يقبلون نظام (تراتبية) الرغبة الذى اعتاد الناس قبوله .

يحذر ستاندال فى (مذكرات سائح) قرّاءه مما يسميه : «المشاعر العصرية»، ثمرات الغرور العام (الكونى) وهى «الحسد والغيرة والحقد العاجز». وعبارة ستاندال تجمع المشاعر الثلاثية وتضعها فى الاعتبار، بصرف النظر عن كل موضوع خاص، وتضمها إلى هذه الحاجة الملحة إلى التقليد التى ولع بها، حسب قول الروائى، القرن التاسع عشر كله. ويؤكد شيللر من جهة، بعد نيتشه الذى أفاد كثيراً من ستاندال، أن الحالة الروحية الرومانسية كانت مشبعة بالحقد. ولم يقل ستاندال شيئا آخر، ولكنه كان يبحث عن مصدر هذا السم الروحى فى التقليد اللهيف لأفراد هم فى الواقع أندادنا، ولكننا نضفى عليهم قيمة اعتباطية (متعسفة) .

وإذا كانت المشاعر العصرية قد ازدهرت، فليس لأن «طبائع الحسد» و «أمزجة الغيرة» تضاعفت بكثرة وانتظام، بل لأن الوساطة الداخلية انتصرت فى عالم تختفى فيه تدريجياً الفوارق بين الناس.

والروائيون وحدهم هم الذين يكشفون طبيعة الرغبة التقليدية. هذه الطبيعة يصعب إدراكها اليوم لأن التقليد الأكثر تحمسا هو الأكثر تعرضاً للجحود .

يصرح دون كيشوت بأنه تابع (مقلد) «أماديس»، ويعلق كتاب عصرنا بأنهم مقلدون للقدماء. ولا يريد المغرور الرومانتيكى أن يقلد أحداً إطلاقا، فهو يقنع نفسه بأنه أصيل، وأصبحت التلقائية طوال القرن التاسع عشر معتقدا يطيح بالتقليد.

يكرر ستاندال فى كل مكان (مناسبة) : ينبغى ألا ننخدع. فالنزعات الفردية التى اعتنقها الناس بصخب تخفى شكلا جديدا (من أشكال) التقليد، فالقلق الرومانتيكى والحقد على المجتمع والشوق إلى الصحراء وكذا روح التقليد، كل ذلك لا يخفى فى أغلب الأحيان سوى اهتمام مرضى بالآخر. ويلجأ المغرور الستاندالى، من أجل أن يغطى على الدور الأساسى الذى يلعبه الآخر فى رغباته فى أكثر الأحيان إلى كليشيهات الإيديولوجيا السائدة. ولا يكتشف ستاندال وراء الورع، والغيرة المفتعلة والالتزام الأنانى لسيدات ١٨٣٠، جنوحاً كريما لكائن مستعد فعلا لبذل نفسه، ولكن لجوءاً قلقاً لمغرور يحس بضيق شديد وحركة مرتكسة «لأنا» عاجز عن أن يرغب (من تلقاء)نفسه. يترك الروائى شخوصه تتحرك وتتكلم ثم يكشف لنا فى لمحة عين عن الوسيط؛ يعيد خفية ترتيب نظام الرغبة الحقيقية فى الوقت الذى يزعم أنه يؤمن بالتبريرات التى تقدمها إحدى شخصياته لضمان النظام النقيض. وهذه إحدى الطرق الثابتة للسخرية الستاندالية. يريد الأنانى الرومانسى أن يقنع نفسه دائما أن رغبته من طبيعة الأشياء، أو بمعنى آخر أنها انبثاق ذاتية صحية (صافية) أى أنها إبداع «أنا» شبه إلهى .

فالرغبة، انطلاقا من الموضوع ، تعادل (تعنى) الرغبة انطلاقا من الذات نفسها، ولا تعنى أبدا الرغبة بالفعل انطلاقا من الآخر . فالمسبق الموضوعى ينضم إلى المسبق الذاتى، وهذا المسبق المزدوج يتجذر فى الصورة التى نكونها نحن جميعا عن رغباتنا الخاصة.

فالذاتيات والموضوعيات، الرومانسية والواقعية والفردية، والعمليات المثالية الوضعية، تتعارض جميعا فى الظاهر ولكنها تتفق من أجل إخفاء الوسيط. وجميع هذه المعتقدات (Dogmes) ترجمة جمالية وفلسفية لرؤية للعالم خاصة بالوساطة الداخلية. فهى كلها ناتجة ـ بكيفية مباشرة؛ كثيرة أو قليلة ـ عن هذا الكذب الذى هو الرغبة التلقائية، وهى تدافع كلها عن الوهم نفسه بالاستقلال الذى يرتبط به الإنسان المعاصر ارتباطا عاطفيا. وهذا الوهم نفسه هو الذى لم تتمكن الرواية العبقرية من زعزعته على الرغم من أنها تشجبه دون هوادة.

وقد كشف سرفانتيس وفلوبير وستاندال حقيقة الرغبة فى أعمالهم الروائية الكبيرة، وذلك على خلاف

الكتاب الرومانسيين والرومانسيين الجدد، ولكن هذه الحقيقة بقيت خفية فى صلب (وسط) كشفها ذاته. ويسقط القارئ المقتنع بصفة عامة بتلقائية على الرواية الدلالات التى أسقطها من قبل على العالم.

ولم يفتأ القرن التاسع عشر الذى لم يفهم شيئا من سرفانتيس يثنى على «أصالة» بطله. ويتوحد القارئ الرومانسى نتيجة سوء فهم لا يعدو أن يكون فى العمق سوى حقيقة عليا، بـ « دون كيشوت » المقلد الممتاز، فيجعل منه فرداً نموذجياً. فلا يجب أن نستغرب إذن إذا كانت كلمة «روائى/ روائية»، تعكس دوماً، بغموضها، جهلنا بكل وساطة .

فهذه المفردة تشير إلى روايات الفروسية، وتشير إلى دون كيشوت ويمكن أن تكون مرادفة لـ : رومانسى/ رومانسية، ويمكن أن تدل على حطام التطلعات/ المزاعم الرومانسية. وسنطلق من الآن كلمة رومانسى على الروايات التى تعكس وجود الوسيط دون أن تكشفه أبداً، وكلمة روائى على الروايات التى تجلى هذا الوجود نفسه. وكتابنا هذا مكرس أساسا للروايات الأخيرة.

يلحق تأثير الوسيط الموضوع (الشئ) المرغوب فيه، ويمنح هذا الأخير قيمة وهمية. فالرغبة الثلاثية هى الرغبة التى تغير موضوعها، ولا يتجاهل الأدب الرومانسى هذا التحويل، بل على العكس تماما فهو يستغله ويفيد منه، ولكنه لا يكشف أبدا آليته الحقيقية. فالوهم كائن حى يتطلب تصوره عنصراً مذكراً، وعنصراً مؤنثاً. وخيال الشاعر هو المؤنث (المرأة) ، ويبقى هذا الخيال عقيماً ما لم يخصبه الوسيط. والروائى هو الوحيد القادر على تصوير هذا التكوين الحقيقى للوهم الذى تجعله الرومانسية دائما ذاتا معزولة مسؤولة عنه.

إن الرومانسى يدافع عن «تناسل»: الخيال [٧] : Une Parthénogenése . ولأنه مأخوذ دائما بالاستقلال، فهو يرفض الانحناء أمام آلهته الخاصة. وما الشعراء الخياليون (أو : الشعريون التصوريون) الذين توالوا منذ قرن ونصف إلا تعبير عن هذا الرفض. وقد هنأ النقاد الرومانسيون دون كيشوت لأنه اتخذ من صحن بسيط خوذة «الملك مابرا» [٨]. ولكن يجب أن نضيف أنه ما كان ليوجد وهم لو لم يقلد دون كيشوت «أماديس» ، وما كانت «إيما بوفارى» لتعتبر رودولف أميراً جذاباً لو لم تقلد البطلات الرومانسيات. وليس العالم الباريسى، عالم «الحسد»و «الغيرة» و «الحقد العاجز» أقل وهما، وليس مرغوباً فيه بدرجة أقل من خوذة مابرا.

فكل هذه الرغبات تقوم على التجريد؛ إذ إنها ـ كما يقول لنا ستاندال ـ «رغبات الرأس». فالمسرات ، والآلام خاصة، لا تتجذر فى الأشياء؛ فهى «روحية» ولكن بمعنى دونى ينبغى توضيحه. فمن الوسيط الشمس الحقيقية المفتعلة، ينحدر شعاع عجيب ينير الموضوع بضوء مضلل. ويرمى فن ستاندال كله إلى إقناعنا بأن قيم الزهو والنبل والمال والقوة والشهرة ليست ملموسة إلا فى الظاهر.

إن هذا الطابع التجريدى هو الذى يمكن من مقارنة رغبة الزهو/ الكبرياء برغبة دون كيشوت. إن الوهم ليس واحداً (متشابها) ولكن يوجد دائما وهم : فالرغبة تحيط البطل بعالم من الحلم، وفى الحالتين لا يتخلص البطل من أوهامه إلا وقت الاحتضار. وإذا كان جوليان (المقصود : جوليان سوريل) يبدو لنا أكثر وضوحا من دون كيشوت، فلأن الأشخاص الذين يحيطون به باستثناء السيدة دى رينال مسحورون أكثر منه.

لقد لفت تغيير الموضوع المرغوب فيه انتباه ستاندال قبل المرحلة الرومانسية بكثير، فقد قدم عنه فى كتابه (فى الحب) [٩] تصويرا شهيرا قائما على صورة التبلور: La Cristalisation. وتبدو التطورات الروائية اللاحقة وفية جدا لإيديولوجيا ١٨٢٢، ومع ذلك فهى تفترق عنها فى نقطة أساسية؛ فحسب التحليلات السابقة يجب أن يكون التبلور ثمرة الزهو/ الكبرياء، ولكن ستاندال فى (فى الحب) لا يقدم لنا الظاهرة تحت دافع الكبرياء بل بدافع

(سلطان) الحب، فالحب عنده نقيض الكبرياء. وفابريس دالدونكو هو العاشق بامتياز، يتميز باستقلاله العاطفى، وبتلقائية رغباته وبلا مبالاته المطلقة تجاه الآخرين. فالعاشق يمتح قوة رغبته من ذاته وليس من الآخرين.

فهل ضللنا ؟ وهل يقترن الحب الحقيقى فى الروايات بالتبلور؟ كل العشاق الكبار (فى روايات ستاندال) يعارضون وجهة النظر هذه ؛ فالحب الحقيقى، حب فابريس لكليليا، والحب الذى عرفه جوليان مع السيدة دى رينال، لا يتغير.

وليست الفضائل التى يكشفها هذا الحب فى موضوعه ولا السعادة التى ينتظرها منه وهمية. إن الحب/ الصبابة يقترن دائما بالتقدير بالمعنى الذى يعطيه كورنى Corneille لهذه الكلمة. فهو يقوم على توافق تام بين العقل والإرادة والإحساس (الحساسية)؛ فالسيدة دى رينال الحقيقية هى التى لا يرغب فيها (لا يحبها). يتعلق الأمر فى الحالة الأولى بالحب، وفى الثانية بالكبرياء، فالكبرياء هى التى تغير موضوعه حقا.

والفرق جذرى بين مقالة ١٨٢٢ وروايات المؤلف الأساسية، ولكن ليس من السهل دائما إدراكه، لأن التمييز بين الحب والكبرياء قائم فى الحالتين.

يصور لنا ستاندال فى (فى الحب) الآثار الذاتية للرغبة الثلاثية، ولكنه يسخرها لحساب الرغبة التلقائية. ومعيار الرغبة التلقائية الحقيقى هو كثافتها، والرغبات الأكثر قوة هى رغبات الحب. ورغبات الكبرياء انعكاس باهت للرغبات الحقيقية، فرغبات الآخرين هى التى تتصل دائما بهذا الكبرياء لأنه يخيل إلينا جميعا أننا نرغب أكثر (بكثافة أكبر) من الآخرين.

ويساعد التمييز بين الحب وبين الكبرياء على تبرئة ستاندال — وقارئه — من اللوم بالكبرياء. فالوسيط يظل خفيا فى المكان الذى يكون فيه ظهوره مهماً أكثر، فى حياة المؤلف نفسه، فيجب إذن أن ننعت وجهة نظر ١٨٢٢ بالرومانسية. وتبقى جدلية : الحب/ الكبرياء، «فردية»؛ وهى تذكرنا قليلاً بجدلية أندريه جيد المتعلقة بالأنا الطبيعى والأنا الاجتماعى «اللاأخلاقى» (١٠) وستاندال الذى يتحدث عنه النقاد، وبخاصة بول فاليرى فى مقدمته لـ «لوسيان لوين» Lucien Leuwen، هو غالبا هذا الستاندال الجيدى (نسبة إلى أندريه جيد) أيام الشباب. لذلك نفهم لماذا كان هذا الأخير «موضة» فى الفترة التى انتشرت فيها أخلاق الرغبة التى كان رائدها.

ويقترح علينا ستاندال الأول ـ هذا الذى انتصر فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ تقابلا بين الكائن التلقائى الذى يرغب بعنف (بقوة) والإنسان التحتى (الضعيف) الذى يرغب بضعف، بتقليد الآخرين.

ويمكن أن نثبت اعتمادا على «الحكايات (الأخبار) الإيطالية» (١١) وعلى بعض الجمل المستخرجة فى الكتابات الخاصة (بالمؤلف) أن التعارض بين الكبرياء والحب حافظ على هذا المعنى الأصلى عند ستاندال الناضج. غير أن (الحكايات الإيطالية) والكتابات الخاصة لاتنتميان إلى نظام روايات ستاندال الكبيرة، وإذا تدبرنا عن قرب بنية هذه الروايات، نلاحظ بسهولة أن الكبرياء تتحول فيها إلى رغبة محولة وإلى الرغبة الأكثر قوة.

وحتى فى نصوص الشباب لم يتطابق أبدا التعارض: كبرياء /حب مع التعارض الجيدى، بين الأنا الاجتماعى والأنا الطبيعى، كما يوضح ذلك مثلا التعارض فلوريسوار ـ لافكاديو Fleurissoire- lafcadio فى كهوف (أقبية) الفاتيكان Les caves du Vatican. وقد أكد ستاندال من قبل (فى الحب) «أن الكبرياء تخلق النقل».

فهو لا يخفى عن نفسه إذن مطلقا القوة الخارقة للرغبة المقلدة، ولم يكن إلا فى بداية تطور أدى إلى قلب التراتبية الأولية. وكلما تقدمنا فى أعماله تحولت قوة الرغبة نحو الكبرياء. فالكبرياء هى التى جعلت

جوليان يتألم عندما اختفت ماتيلد وهذا هو أقوى ألم عرفه البطل في حياته .

وكل رغبات جوليان العنيفة رغبات حسب الآخر، وطموحه شعور مثلث يتغذى بالحقد على الناس المحيطين به، فأفكار هذا العاشق الأخيرة تتجه إلى الأزواج والآباء والخطاب إلى المتنافسين حين يضع رجله على السلالم ، ولاتتجه أبدا إلى المرأة التي تنتظره في الشرفة . وينتهي التطور الذي يجعل من الكبرياء الرغبة الأكثر كثافة في اللانهاية الخارقة للاميل Lamiel الذي تحول عنده الكبرياء إلى جنون حقيقي . أما الحب فهو لا يبدو أبدا في الروايات الكبيرة إلا مع هذا الصمت الذي تحدث عنه جيداً جان بريفوست J. Prévost في كتابه (الإبداع عند ستاندال) هذا الحب الصمت يكاد يكون رغبة. فحيث تكون هناك رغبة حقاً، حتى عند الشخوص العاشقة، نلتقي مجدداً بالوسيط. وهكذا نلتقي من جديد بالرغبة المثلثة حتى عند أبطال أقل نقاء وتعقيداً من جوليان. فعند لوسيان لوين يركز فكر الكولونيل الأسطوري بوزان دى سيسيل : Busant du Sicile على السيدة دى كاستيلير : Mme de Chasteller رغبة مبهمة، رغبة غامضة في الرغبة، كان من الممكن أن تنصب كذلك على امرأة شابة أخرى من الأرستقراطية النانسية (نسبة إلى نانسي ..)؛ فالسيدة دى رينال نفسها تغار من أليزا وتغار أيضا من المجهول الذي تظن أن جوليان يخفي صورته في فراشه، فالشخص الثالث حاضر دائما في نشأة الرغبة .

يجب الاعتراف بالحقيقة : فلا يوجد أبداً عند ستاندال الأخير رغبة تلقائية. وكل تحليل «سيكولوجي» تحليل للكبرياء أي أنه كشف للرغبة المثلثة. والحب الحقيقي يتبع هذا الجنون عند أحسن أبطال ستاندال، فهو يلتبس بصفاء القمم التي يبلغها هؤلاء الأبطال في اللحظات الحرجة/ القصوى. فسكينة الاحتضار في (الأحمر والأسود) تتعارض والاضطراب المرضي للفترة السابقة. وقد عرف فابريس وكليليا راحة سعيدة في برج فارنيز (Farnése) : تجاوزت الرغبات والكبرياء التي هددتهما دائما دون أن تجرحهما أبداً .

فلماذا يتحدث ستاندال كذلك عن الحب عندما تختفي الرغبة؟ ربما لأن لحظات الانتشاء هذه هي دائما ثمرة وساطة نسوية (أنثوية) : فالمرأة عند ستاندال تستطيع أن تصبح واسطة سلام وصفاء بعد أن كانت واسطة رغبة القلق والكبرياء.

والأمر لا يتعلق تماما، كما عند نرفال: Nerval بتعارض بين نموذجين من النساء، بقدر ما يتعلق بوظيفتين متعارضتين يؤديهما العنصر النسوي في حياة الروائي وفي إبداعه .

وفي الروايات الكبرى لا ينفصل الانتقال من الكبرياء إلى الحب عن السعادة الإستيطيقية. ونهم الإبداع هو الذي يتغلب على الرغبة وعلى القلق. وهذا التجاوز يتحقق دائما بإشارة من الفقيدة ماتيلد وكما لوكان بمفعول وساطتها.

ولا نستطيع فهم الحب الستاندالي دون اعتبار مشاكل الإبداع الجمالي. ويدين الروائي بالفضل، في هذه اللحظات السعيدة، إلى الكشف العامر والكامل للرغبة المثلثة، أي إلى تحرره الخاص. إنها جائزة عالية للروائي. إنها كذلك إذا كان الحب لا يزال ينتمي إلى الرواية فهو يفر من علٍ، من عالم روائي مفتوح كله للكبرياء والرغبة.

إن تغيير الشيء المرغوب فيه هو الذي يحدد وحدة الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية .

فخيال البطل هو أم الوهم ، ولكن يلزم أيضا أب لهذا الطفل وهذا الأب هو الوسيط .

وروايات بروست تجعلنا هي الأخرى شهودا على هذا الزواج، وعلى هذا الإنجاب.

وسوف تساعدنا الصيغة المثلثة على فرز dégager أو استخلاص وحدة العبقرية الروائية التى لم يتورع بروست بالذات عن إثباتها. إنّ فكرة الوساطة تشجع التقاربات على مستوى ليس هو مستوى نقد «الجنس» أبدا، فهى تضىء الروايات بعضها بعضاً، تفهمها دون أن تحطمها، وتوحدها دون تجاهل خصوصيتها التى يمكن اختزالها أو تبسيطها.

إن التماثل بين الزهو ـ الغرور الستاندالى والرغبة البروستية يثير انتباه (Frapper) القارئ البسيط الأقل خبرة، وحده؛ لأن التفكير النقدى لا يمارس أبدا على ما يبدو انطلاقا من هذه الحدود الأولية.

بالنسبة لبعض المفسرين (النقاد) المولعين (بالواقعية) يعتبر التشابه طبيعيا: فالرواية صورة لواقع الروائى الخارجى، والملاحظة تنفذ إلى عمق الحقيقة النفسية الذى ليس له زمان ولا مكان. والموقف معكوس بالنسبة للناقد ذى النزعة الوجودية، حيث يعتبر استقلال العالم الروائى مبدأ مقدسا: فمن الشائن (العار) اقتراح أدنى اتصال بين روائيه و (عالم) جاره .

ومع ذلك ، فمن الواضح أن ملامح الأنانية الستاندالية تبدو جلية ومدعمة فى الرغبة البروستية.

وتحول الشىء المرغوب فيه (موضوع الرغبة) تحول جذرى هنا أكثر منه هناك، والغيرة والحسد أكثر تواتراً وكثافة أيضا .

وليس من الغلو فى شئ القول بأن الحب عند جميع شخصيات (البحث عن الزمن الضائع) (١٢) خاضع (تابع بكيفية مباشرة حميمة) للغيرة، أى لوجود المنافس. فالدور الممتاز الذى يقوم به الوسيط فى تكوين الرغبة هو إذن أكثر وضوحا من ذى قبل، فالسارد البروستى يحدد فى كل لحظة وبلغة واضحة بنية ثلاثية تظل فى كثير من الأحيان مضمرة فى (الأحمر والأسود) :

«إن غريمنا السعيد فى الحب، أو لنقل عدونا، هو المحسن إلينا bonfaiteur فهو يضفى للتو، على كائن لم يكن ليثير فينا سوى رغبة جسدية تافهة، قيمة واسعة، ولكننا نخلط بينها وإياه. فإذا لم يكن لنا غرماء وإذا كنا نعتقد أن ليس لنا غرماء .. فذلك لأنه ليس من الضرورى أن يوجدوا فى الواقع» .

إن بنية الرغبة المثلثة ليست فى النفاجة Snobisme أقل منها بروزا فى الحب ـ الغيرة. فالنفّاج مقلد هو الآخر. فهو ينسخ أو يحاكى «حرفيا الكائن الذى يحسد ميلاده وثروته وأبهته» .

والنفاجة البروستية يمكن أن تحدد بكونها صورة مشوهة: كاريكاتور للأنانية الستاندالية، ويمكن أيضا أن تحدد بكونها مبالغة لبوفارية فلوبير (Bovarisme) . لقد وصف جيل دى كولتى هذا العيب: «البوفارية المنتصرة» ولذلك خصص له، عن حق، مقطعا من كتابه. فالنفّاج لا يستطيع أن يثق فى حكمه الشخصى؛ فهو لا يرغب إلا فى الأشياء التى يرغب فيها الآخرون، ولهذا كان عبد «الموضة». وعلى أى، فلأول مرة نصادف كلمة من الكلام الشائع، نفاجة، لاتخون حقيقة الرغبة الثلاثية؛ فيكفى وصف رغبة ما بالنفاجة لإبراز طابع التقليد (محاكاة) فيها. فالوسيط لم يعد خافيا، والشئ موضوع الرغبة (أبعد عن مكان الصدارة: أصبح فى الدرجة الثانية من الاهتمام) بسبب أن النفاجة لا تتعلق، مثل الغيرة، مثلا بمقولة خاصة بالرغبات. يمكن أن نكون نفاجين فى اللذة الجمالية، فى الحياة الثقافية، فى الملبس والمأكل.. إلخ .. أما أن نكون نفاجين فى الحب فمعناه الاستسلام للغيرة. إن الحب البروستى يتوحد إذن مع الحذلقة، ويكفى أن نفهم هذه المفردة بتوسع أكبر مما تفهم به عادة، لنقبض من خلالها على وحدة الرغبة البروستية. إن محاكاة الرغبة فى (البحث عن الزمن الضائع) تبدو بادية للعيان إلى درجة أن الشخصيات

يمكن أن توصف بأنها غيورة أو نفاجة بحسب ما إذا كان الوسيط محبا أو اجتماعياً. إن التصور الثلاثي للرغبة يسمح لنا بولوج المكان البروستي بامتياز، أي بدخول نقطة التلاقي بين الحب ـ الغيرة والنفاجة.

وبروست يؤكد باستمرار معادلة هاتين «الرذيلتين» فقد كتب يقول: «ليس العالم سوى انعكاس لما يجرى في الحب». فهذا مثال من تلك «القوانين السيكولوجية» التي كان هذا الروائي يصدر عنها دوما ولكنه لم يتمكن دائما من صياغتها بوضوح كاف.

إن أغلبية النقاد لا يلتفتون أبدا إلى هذه القوانين، فهم يدرجونها ضمن النظريات النفسية البالية التي أثرت على مارسيل بروست. فهم يعتقدون أن جوهر العبقرية الروائية غريب (بعيد) عن القوانين لأنه جزء مرتبط بالحرية. نحن نعتقد أن النقاد مخطئون، فالقوانين البروستية تتشابه وقوانين الرغبة الثلاثية، فهي تحدد نمطا جديدا من الوساطة الداخلية يظهر عندما تكون المسافة بين الوسيط والذات الراغبة أقصى كثيراً مما كانت عند ستاندال.

يمكن أن يُعترض علينا بأن ستاندال يحتفي بالحب بينما بروست يشجبه، هذا صحيح. ولكن التعارض لفظي محض، فما يشجبه بروست تحت اسم الحب يدينه ستاندال تحت اسم الغرور. وما يحتفي به بروست تحت اسم (الزمن المستعاد) لايختلف دائما اختلافا كبيرا عما يحتفي به أبطال ستاندال في غياهب (وحدة) السجون. إن اختلاف النبرة Tonalité الروائية يخفي عنا، في كثير من الأحيان، قرابة البنية الحميمية بين الأنانية الستاندالية والرغبة البروستية. فستاندال في أغلب الحالات خارج الرغبة التي يصورها، فهو يضئ بنور السخرية الظواهر التي تسبح، عند بروست، في ضوء من الحزن / الكآبة. وهذا الاختلاف في المنظور ليس ثابتا مع ذلك ومطردا. فالمأساوي البروستي لا يستبعد الدعابة/ السخرية، خاصة عند ما يتعلق الأمر بشخصيات ثانوية. والفكاهة الستاندالية تشارف أحيانا، وبالمقابل، الدراما. لقد تألم جوليان كما يؤكد لنا ذلك الروائي، خلال حبه القصير والأناني لماتيلد، أكثر مما تألم خلال الساعات الأكثر سوادا من طفولته. ويجب أن نعترف مع ذلك بأن الصراعات السيكولوجية ذات حدة أقوى في روايات بروست مما هي في روايات ستاندال. والاختلافات في المنظور تعكس التعارضات الجوهرية. ولا نستطيع التهوين من هذه الأخيرة من أجل تأمين الوحدة الميكانيكية للأدب الروائي. نريد على النقيض من ذلك إبراز التناقضات (التعارضات) التي ستمكن من إظهار فكرتنا، معطانا الأساسي هذه المسافة بين الوسيط والذات التي تضئ تغيراتها مختلف مظاهر (جوانب) الأعمال الروائية.

فكلما اقترب الوسيط من الذات الراغبة، أدى ذلك الى تشابه إمكانات المتنافسين وإلى صعوبة تتجاوز الحاجز الذي يضعه كل منهما في وجه الآخر. فلا ينبغي إذن أن تعجب إذا كان الوجود البروستي أكثر «سلبية» أيضا وأكثر إيلاما من وجود المغرور الستاندالي. وقد يتساءل بعضهم: ماجدوى أوجه الشبه بين ستاندال صاحب الغرور وبين بروست صاحب النفاجة؟

ألا يجب أن نصرف أنظارنا عن هذه المناطق «الدونية» (التحتية) ونوجهها دون أن ننظر أبدا نحو القمم المضيئة للروائع الروائية؟ ألا يجب الانزلاق على أجزاء الأعمال الروائية التي ربما لا تشرف إلا قليلا الكاتب الكبير؟ ألا يجب أن نفعل ذلك وبإلحاح كبير بخاصة عندما نتوفر على بروست المتوحد (المعتزل) والعميق بقدر ما كان بروست الآخر عابثا وموزعا؟

إنها لمحاولة كبيرة بالتأكيد، لتمييز الخبيث من الطيب ولتخصيص بروست الثاني باهتمام يبدو أن الأول لا يستحقه دائما. ولكن يجب أن ننظر إلى ما تتطلبه تلك المحاولة، فسننقل على مستوى الأعمال الروائية نفسها ذلك التمييز الذي يحدثه بروست بين الشخصين اللذين كأنهما على التوالي النفاج أولا، والكاتب الكبير

ثانيا، فسنقسم الروائى إلى كاتبين متزامنين ومتعارضين: نفاج همه النفاجة و«كاتب كبير» نخصه بمواضيع جديرة به. لاشىء أكثر تناقضا مع الفكرة التى كونها مارسيل بروست نفسه عن أعماله الروائية. لقد أكد بروست وحدة (البحث عن الزمن الضائع)، ولكن من المحتمل أن يكون بروست قد أخطأ. يجب إذن تدقيق أقواله .

وبما أن رغبات السارد، أو على الأصح ذكريات هذه الرغبات، تكون كل مادة الرواية تقريبا، فإن مسألة وحدة هذه الرواية تلتبس (Se Confond) بمسألة وحدة الرغبة البروستية، سيكون هناك «بروستان» متزامنان، إذا كان هناك رغبتان متمايزتان تماما، بل متعارضتان .

فإلى جانب الرغبة النجسة أو الملوثة والروائية التى نحن بصدد حكايتها (تاريخها)، إلى جانب هذه الرغبة المثلثة التى تؤدى إلى الغيرة والنفاجة، يجب أن توجد رغبة خطية شعرية وتلقائية. ولكى نميز بروست الطيب من بروست الخبيث، بروست المعتزل الشاعر من بروست الاجتماعى والروائى، علينا أن نثبت وجود رغبة دون وسيط .

قد يقال إن هذا الإثبات قد تم بالفعل، فقد تحدث الناس كثيرا عن رغبة بروستية لا صلة لها بالرغبة التى تحدثنا عنها منذ قليل، وهذه الرغبة لا تهدد فى شىء وحدة الفرد: فهو يتخلى مطلقا عن الموضوع، ومن باب أولى عن الوسيط. والبيانات المقدمة ليست جديدة (أصلية) فهى مستعارة من بعض منظرى الرمزية.

إن الذاتية الرمزية المتكبرة تلقى على العالم نظرة شاردة، وهى لا تكتشف فيه أبدا شيئا ثمينا غير نفسها، فهى إذن تفضل نفسها على العالم. وتصد عنه ولكنها لا تصد عنه أبدا بسرعة ما لم تلمح شيئا ما. وهذا الشىء يتسرب إلى الوعى كما :

«تتسرب حبة الرمل إلى صدفة المحارة Coquille de l'huitré وتأخذ جوهرة الخيال بالاستدارة حول هذا الحد الأدنى من الواقع، فمن «الأنا» ومن الأنا وحده يستمد الخيال قوته. ومن أجل «الأنا» يشيد قصوره الزاهية حيث يظل الخيال يرتع ويلعب فى سعادة لا اسم لها، إلى اليوم الذى يلامس فيه الواقع الخائن الفاتن بنايات الحلم الواهنة ويحيلها إلى رماد (يذرها قاعا صفصفا)» .

فهل هذا الوصف، وصف بروستى حقيقى؟ يظهر أن كثيرا من النصوص تثبت ذلك بكيفية واضحة (صارخة). يؤكد بروست أن كل شىء فى الذات ولا شىء فى الموضوع، فهو يتحدث عن «بوابة الخيال الذهبية» وعن «بوابة التجربة الوضعية» كما لو كان الأمر يتعلق هنا بمعطيين ذاتيين مطلقين مستقلين عن كل جدل بين الأنا والآخر.

إن تقليد الرغبة «الرمزية» يعتمد إذن على حجج قوية. ومن حسن الحظ أن ما يتبقى لنا هو الرواية ذاتها، فلا أحد يفكر فى مساءلتها. فالنقاد يتناقلون بورع (بتقوى) المبدأ الذاتى دون اختباره. صحيح أنهم يتوفرون على ضمانة الروائى عينه. وهذه الضمانة التى يضحون بها، عندما يتعلق الأمر بالقوانين السيكولوجية، تبدو لهم هنا جديرة بالثقة. فهم يحترمون آراء بروست فى حدود علاقتها بأحد أنواع الفردية المعاصرة: الرومانسية الرمزية، النتشوية، الفاليرية ... أما نحن فقد تبنينا معيارا مناقضا، فنحن نعتقد أن العبقرية الروائية تؤخذ غلابا من هذه الرغبة التلقائية ذات الذاتية شبه الإلهية.

فالروائى لا يتجاوز إلا ببطء وبصعوبة الرومانتيكى الذى كان أول الأمر، والذى يرفض لنفسه الموت. وهذا التجاوز يتحقق فى العمل الروائى وفيه وحده؛ ولذلك فمن الممكن دائما ألا تعكسه بدقة لغة الروائى بل أفكاره حتى .

سبق أن رأينا ستاندال يبث فى رواياته مفاتيح جعلته يلجأ إلى جميع الوسائل: الغرور والنسخ والتقليد. إلا أن

عدداً من هذه المفاتيح لا يوجد فى أقفال جيدة، فلابد من إجراء تبديلات. وفى حالة بروست الذى يستعير لغته النظرية من الأوساط الأدبية فى فترته، ربما لأنه لم يكن يتردد عليها، (لم يختلط بها)، كانت الأخطاء ممكنة أيضا.

يجب مقارنة النظرية مرة ثانية بممارسة الروائيين. فقد لاحظنا أن غرور (زهو) المثلث يتيح اختراق جوهر (الأحمر والأسود)، وسنرى أن الرغبة الرمزية ـ الخطية ـ عند بروست لا تعدو أن تنزلق على هذا الجوهر نفسه .

ولكى يكون التحليل مقنعا، يجب أن يتناول رغبة مختلفة قدر الإمكان عن هذه الرغبات الاجتماعية و«الحبية» التى لاحظنا سابقا أنها مثلثة. ما الرغبات البروستية التى يبدو أنها تمنح أحسن ضمانات التلقائية؟ ستكون الإجابة: إنها بدون شك رغبات الطفل ورغبات الفنان. فلنختر إذن رغبة تكون فى الوقت ذاته رغبة فن ورغبة طفولية. يشعر السارد برغبة عارمة فى رؤية لعبة : البيرما La Berma [١٣] . والفوائد الروحية التى يحسب أنه سيجنيها من اللعبة «الفرجة» هى ذات طابع سرى مقدس. لقد أدى الخيال عمله وتم تحويل الموضوع (الشئ) . ولكن أين إذن هذا الشئ ؟ وما حبة الرمل التى خرقت وحدة المحار / الوعى ؟ إنها ليست البيرما : لأن السارد لم يرها أبدا ، وليست ذكريات مسرحيات قديمة ، فالطفل لا يتوفر على تجربة فى فن الدراما بل إنه يجعل من الواقع الفيزيائى للمسرح فكرة خيالية ، نحن لا نعثر على الشئ لأنه لايوجد . هل سيظل الرمزيون كثيرى الخجل أيضا؟ هل يمكن إنكار دور الموضوع كلية وإعلان الاستقلال الكامل للرغبة ؟

ستروق هذه النتيجة النقاد التصوريين (solipsistes) . ولكن أسفا ، فالسارد لم يخترع البيرما والممثلة واقعية فعلا ، فهى توجد هناك خارج الأنا الذى يرغب فيها . فنحن لا نستطيع الاستغناء عن رابطته بالعالم الخارجى ، ولكن هذه الرابطة ليست هى الموضوع ، إنها وعى آخر يؤمن هذا الاتصال .

إن شخصا ثالثا هو الذى يحدد (يعيّن) للسارد الموضوع الذى سيبدأ برغبته بشغف . إن مارسيل يعرف أن برجوت معجب بالفنانة الكبيرة ، وبرجوت يحظى إزاءه بامتياز كبير ، فأبسط كلمة تصدر عن السيد تكتسب فى نظرها قوة القانون .

إن أفراد عائلة سوان Swaun قساوسة دين إلهه برجوت ؛ فهم يستقبلون برجوت عندهم وبواسطتهم يوحى الفعل للسارد .

نلاحظ فى الرواية البروستية تكرار المسلسل Pro-cessus الغريب الذى وصفه الروائيون السابقون . ونشاهد الزيجات الروحية التى بدونها لا يمكن للخيال العذرى أن يتجنب الأوهام .

وكما عند سرفانتيس ، فإن الإيحاء الشفوى يتضاعف بإيحاء مكتوب : جيلبرت سوان تقرىء مارسيل لوحة لبركوت حول (فيدر) راسين أحد الأدوار الكبرى من البيرما : « نبالة بلاستيكية مسح مسيحى، شحوب جانسنستى أميرة تريزين وكيف» . هذه الكلمة السرية والشعرية وغير المفهومة تؤثر تأثيرا قويا على عقل مارسيل.

إن للنص المكتوب «المطبوع» فضيلة تأثير سحرية لاينى الروائى عن إعطائنا أمثلة عنها.

فعندما تبعث السارد أمُّه إلى حدائق الإليزيه يجد السارد فى البداية هذه الجولات مملة جدا، فلم يكن أى وسيط قد عين له حدائق الإليزيه:

« لو أن بركوت (صوّرتها) ، فحسب، فى أحد كتبها ، لرغبت دون شك فى معرفتها مثل كل الأشياء التى بدئ بوضع نظير لها فى مخيلتى (خيالى) » .

وفى نهاية الرواية، فإن قراءة صحيفة كونكور تغير بطريقة استبطانية صالون فيردوران الذى لم يكن له أية قيمة قط فى عقل السارد، لأن أى فنان لم يكن قد رسمه بعد:

«كنت عاجزا عن رؤية ما لم تثره الرغبة فى ذاتى بواسطة قراءة ما .. كم مرة كنت أعرف ذلك جيدا حتى لو لم تعلمنى إياه هذه الصفحة من كونكور، وبقيت عاجزا عن الانتباه للأشياء والناس الذين عندما تقدم إلى صورتهم فى ما بعد فى خلوة بواسطة فنان، كنت أقطع المسافات وأتعرض للموت من أجل سعادتهم» .

ويجب أيضا أن نضع فى عداد الإيحاء الأدبى تلك الملصقات المسرحية التى يقرؤها السارد بلهفة خلال جولاته فى حدائق الإليزيه، فإن أشكال الإيحاء العليا لا تنفصل عن الأشكال السفلى.

فليست المسافة كبيرة بين دون كيشوت والبورجوازى الصغير ضحية الإعلان، كما تريد الرومانسية أن توهم بذلك. إن موقف السارد إزاء وسيطه بركوت يذكر بموقف دون كيشوت إزاء أماديس:

«كنت أجهل رأيه فى أغلب الأشياء تقريبا. لم أكن أشك فى أنه يختلف كلية عن آرائى لأنه ينزل من عالم مجهول. كنت أحاول الارتفاع إليه . ولأننى أقتنعت أن أفكارى بدت مجرد بلاهة (حماقة) لهذا العقل الكامل فقد أهملتها تماما إلى أن حدث أن وجدت فى أحد كتبه فكرة كانت قد خطرت لى أنا نفسى فانفتح قلبى كما لو كان إلها بطيبته قد أعادها إلى وأعلنها مشروعة وجميلة. وحتى فيما بعد عندما بدأت تأليف كتاب كنت أجد مقابل بعض الجمل التى لا تكفى نوعيتها على تشجيعى على إتمامها، فى بركوت ، ولم أكن لأسعد بها (لألتذ بها) إلا عندما أقرؤها فى كتابه» .

لقد جعل دون كيشوت من نفسه فارسا جوالا ليقلد أماديس، ونتصور أن مارسيل أراد أن يكون كاتبا ليقلد بركوت. إن تقليد البطل المغامر أكثر بساطة وانكساراً ويبدو مشلولا بإرهاب (خوف) دينى.

إن سيطرة الآخر على «الأنا» أقوى مما كانت عليه، وسنرى أنها ليست قاصرة على وسيط وحيد كما هو الشأن بالنسبة للأبطال السابقين. لقد ذهب السارد أخيرا إلى مشاهدة مسرحية البيرما (la berma)، ولما عاد إلى الشقة العائلية تعرف إلى السيد دى نوربو الذى كان مدعوا ذلك المساء للعشاء .

ولأن مارسيل كان متلهفا إلى الكشف عن انطباعاته عن المسرح فإنه اعترف، بذكاء ، بخيبته، مما أحرج أباه كثيرا وجعل السيد دى نوربو يعتقد فى نفسه أنه مطالب بالتعبير عن احترامه للممثلة الكبيرة بألفاظ طنانة مفخمة. إن نتائج هذا التبادل (الحوار) العادى هى بروستية أساسا وخصوصية. وقد ملأت كلمات الدبلوماسى القديم الفراغ الذى أحدثه فى ذهن وحساسية مارسيل. وانبعث الإيمان بالبيرما. وفى اليوم التالى أدى تقرير ضعيف ظهر فى جريدة شعبية إلى استكمال عمل السيد نوربوا .

وكما عند الروائيين السابقين، فإن الإيحاء الشفوى والإيحاء الأدبى يتبادلان الدعم.

ومن الآن فصاعدا لم يعد مارسيل يشك أبدا فى جمال العرف (المسرحى) ولا فى كثافة رغبته (هو) الخاصة.

فليس الآخر، والآخر وحده، هو الذى يستطيع إثارة الرغبة فحسب، ولكن شهادته تنتصر بسهولة على التجربة المعيشة عندما تكذب هذه تلك.

يمكن اختيار أمثلة أخرى وستكون النتيجة دائما واحدة. إن الرغبة البروستية هى فى كل مرة انتصار للإيحاء على الانطباع. ففى لحظة الميلاد، أى فى منبع الذاتية نفسه، يوجد الآخر مستقرا ومنتصرا.

إن نبع «التبدل» قائم فينا ولكن الماء الحي لا ينبجس إلا حين يضرب الوسيط الصخر بعصاه السحرية.

إن السارد لا يحس أبدا وبسهولة برغبة فى اللعب، فى قراءة كتاب ولا فى تأمل بمحمل فنى. فاللذة هى التى تقرأ دائما فى وجوه اللاعبين، والمحادثة والقراءة الأولى هما اللتان تثيران عمل الخيال وتستفزان الرغبة:

« ما كان يوجد فى أكثر حميمية، الكمشة التى لا تهدأ حركتها والتى تحكم الباقى، كانت هى الاعتقاد فى الثراء الفلسفى فى جمال الكتاب الذى كنت أقرأ ورغبتى فى اقتنائهما مهما كان الكتاب. لأننى حتى لو اشتريته فى كومبرى .. فذلك لأننى عرفته (الكتاب) بعد أن ذكر لى باعتباره كتابا ممتازا، بواسطة الأستاذ أو الرفيق الذى كان يبدو لى فى تلك الفترة حائزا سر الحقيقة والجمال اللذين كنت أحسهما نصف إحساس ولا أفهمهما إلا نصف الفهم، ولكن معرفتهما كانت الهدف العام والمستمر الفكرى» .

إن الحقيقة الداخلية التى طالما حفل بها النقاد ليست إذن حقيقة معزولة أبدا فى ضوء كل رغبات الطفولة هذه، وهى رغبات «مثلثة»، تظهر معنى الغيرة والسنوبيزم بكيفية مازحة أكثر من ذى قبل.

إن الرغبة البروستية هى رغبة مستعارة دائما. وليس هناك فى (البحث عن الزمن الضائع) ما يطابق النظرية الرمزية والخيالية (تصورية مطلقة) التى لخصناها من قبل. وربما اعترض علينا بأن هذه النظرية هى نظرية مارسيل بروست نفسه. ذلك ممكن، ولكن يمكن أن يخطئ مارسيل بروست هو الآخر، إن النظرية مغلوطة ونحن نرفضها.

إن استثناءات قاعدة الرغبة لا تكون دائما سوى ظاهرية؛ فليس هناك من وسيط فى حالة أجراس مارتافيل (Martinville) ، وهذه الأجراس لا توقظ رغبة تملك بل رغبة تعبير.

والانفعال الجمالى ليس رغبة ولكنه إنهاء كل رغبة وعودة إلى الهدوء والحبور. وكما هو الشأن فى الحب الستاندالى، فهذه اللحظات الممتازة توجد من قبل، خارج العالم الروائى؛ فهى تمهد لـ «الزمن المستعاد» وتكون ـ بمعنى ما ـ إعلانا عنه ..

الرغبة واحدة وليس هناك من حل للاستمرار بين الطفل والنفاج [١٤] وبين كومبرى وسدوم وعمورة .

إننا نتساءل أحيانا، وليس دون انزعاج، عن عمر السارد ؛ لأن الطفولة لا توجد عند بروست. إن الطفولة الحرة اللامبالية بعالم البالغين أسطورة الناس الكبار. إن الفن الرومانسى لإعادة تكوين طفولة ليس أكثر جدية من فن كوننا تماماً.

والذين يزهون «بالتلقائية» الطفولية يريدون أولا أن يتميزوا عن «الآخرين»، عن البالغين عن نظرائهم، ولا شىء أكثر طفولة من هذا. إن الطفولة الحقيقية لا ترغب بكيفية تلقائية أكثر من النفاج snob. وليست رغبة النفاج أقل كثافة من الطفل، ويجب إحالة الذين يرون ثغرة بين النفاج وبين الطفل على فعل «البيرما»؛ فهل كتابات برجوت وكلمات نوربوا توقظ فى نفس النفاج أم فى نفس الطفل انفعالا دائما غريبا عن العمل الفنى الذى يستخدمه مبررا ؟

إن عبقرية بروست تمحو الحدود التى تبدو لنا منقوشة فى الطبيعة الإنسانية. ونحن أحرار فى إعادة رسمها؛ فنحن نستطيع رسم خط وهمى (تعسفى) فى العالم الروائى، ونستطيع مباركة كومبرى ولعن حى سان جيرمان. ونستطيع قراءة بروست كما نقرأ العالم من حولنا مكتشفين دائما الطفل فى ذواتنا، والنفاج فى الآخرين (الأغيار)، ولكننا لن نرى أبدا اتصال جانب «عند سوان» وجانب «كيرمانت»، وسنظل دائما بعيدين عن الحقيقة الجوهرية لـ (البحث عن الزمن الضائع) .

إن الرغبة مثلثة عند الطفل كما هى عند النفاج، وهذا لا يعنى أن أى تمييز مستحيل بين سعادة الأول وشقاوات الآخر، ولكن هذا التمييز الحقيقى لم يعد مصدره فى إبعاد المقلّد. فهو لا يقوم (ne porte pas) على جوهر الرغبة بل على المسافة بين الوسيط والذات الراغبة. إن وسطاء الطفولة البروستية هم الوالدان والكاتب الكبير بيركوت، أى الأشخاص الذين يعجب بهم مارسيل ويقلدهم صراحة دون أن يخشى أبدا، من طرفهم، أية منافسة .

إن الوساطة الطفولية تكون إذن نمطا جديدا فى الوساطة الخارجية: إن الطفل يتمتع، فى عالمه، بالسعادة والسلام، ولكن هذا العالم غدا مهددا، فعندما رفضت الأم إعطاء قبلة لولدها فقد أخذت تلعب دورا مزدوجا خاصا بالوساطة الداخلية : كونها مثيرة للرغبة ووسيطا لا يقهر. وتغيرت قدسية الأسرة فجأة من حيث المظهر وبدأت الوساوس (sngoisses) الليلية تسبق وساوس المقلد والعاشق .

وليس بروست هو الوحيد الذى تنبه إلى هذا التقارب الذى يبدو لنا مفارقة بين المقلد والطفل، فقد اكتشف جول كوتيبى - إلى جانب هذه «البوفارية المنتصرة» التى هى التقليد - «بوفارية طفولية» ، وقد صور هاتين البوفاريتين بكيفية متشابهة. إن التقليد هو:

«مجموع الوسائل التى يستعملها شخص ما لمعارضة ظهور كينونته الحقيقية فى مجال وعيه من أجل أن يحل محلها باستمرار شخصية أكثر جمالاً لا يتعرف إلى ذاته فيها» .

أما الطفل «فعندما يتصور نفسه شخصا آخر غير ذاته فهو يضفى على نفسه صفات المثال (النموذج) الذى بهره، وكفاءاته» . إن البوفارية الطفولية تعيد بالضبط إنتاج آلية (ميكانيزم) الرغبة البروستية كما يكشفها فصل (مقطع) من البيرما :

« ... الطفولة هى الحالة الطبيعية التى تظهر فيها ملكة تصور الذات غيرها، بوضوح أكثر، فالطفل يشعر بحساسية غريبة تجاه كل المؤثرات الآتية من الخارج، وفى الوقت نفسه يحس بنهم مفاجئ إزاء كل المعارف التى اكتسبها العلم البشرى وتضمنتها تصورات تجعلها قابلة للتداول ..

«وعندما يلجأ كل واحد إلى ذكرياته الخاصة يستطيع أن يتصور كم هو فقير، فى هذه السن، النفوذ الممارس على روح الواقع . وكم هو كبير، على العكس ، نفوذ التشويه الروحى للواقع ... إن نهم الطفل يجد مقابله فى إيمان غير مشروط بالشىء الملقن . إن الفكرة المطبوعة تعطيه يقينا أقوى مما يخوله إياه الشىء المنظور (المرئى) . ولمدة طويلة تنتصر سلطة التصور (الفكرة) بفضل طبيعتها العالمية على سلطة تجاربه الشخصية » .

نعتقد أننا نقرأ هنا تعليقا على النصوص البروستية التى أتينا على جمعها، ولكن كوتيبى كتب قبل بروست، وكان يعتقد أنه يتحدث عن فلوبير. وقد كان كوتيبى يشع، مزهوا بحدسه الأساسى ومتيقنا من كونه قد بلغ مركز الإلهام الفلوبيرى، بحرية، انطلاقا من هذا المركز ؛ مطبقا فكرته فى ميادين لم ينتبه إليها فلوبير، مستخلصا منها نتائج ربما ما كان فلوبير ليوافق عليها . فالواقع أن الإلهام يلعب عند فلوبير دورا أكثر محدودية مما يريده كوتيبى، فالإلهام (الروحى) لا يبلغ درجة الانتصار على تجربة يعارضها صراحة، فهو يكتفى بتضخيم تجربة ناقصة لتشويه معناها، أو على الأكثر بملء الفراغ الناتج عن غياب التجربة. إن الرؤى البوفارية الأكثر إيحاء هى إذن الأكثر قابلية للنقاش أحيانا من وجهة نظر فلوبيرية صرف. ولكن كوتيبى لا يسقط، مع ذلك، فى الخيال الخالص؛ وما عليه إلا أن ينساق مع

إلهامه «البوفاري» ، وما عليه سوى أن يدفع المبادئ التي استخلصها من مؤلفات فلوبير إلى نتائجها القصوى (النهائية) من أجل بناء القوانين «الكبرى لعلم النفس البروستي» .

هل سيكون الأمر كذلك إذا لم تكن مؤلفات الروائيين تضرب جذورها في جوهر أساس سيكولوجي وميتافيزيقي ؟

اقتنع مارسيل، أربعا وعشرين ساعة بعد العرض، أن البيرما وفرت له كل الرغبة التي كان ينتظرها منها. وحسم الصراع القلق بين التجربة الشخصية و شهادة الآخر لصالح الآخر. ولكن اختيار الآخر في هذه المواد ليس سوى طريقة خاصة في اختيار الذات (لنفسها) ؛ فهو اختيار، من جديد، للذات القديمة (الأنا القديمة) التي لن تكون كفاءتها ولا ذوقها محل تهديد (طعن) بفضل السيد نوربوا وصحافي الفيجارو. فذلك اعتقاد في «الأنا» (في الذات نفسها) بفضل الآخر .

ولكن تكون العملية ممكنة دون نسيان فوري تقريبا للانطباع الحقيقي؛ وهذا النسيان المعني يستمر حتى «الزمن المستعاد» ، وهي عبارة عن تدفق حقيقي «للتذكر الحي» ، عبارة عن بعث للحقيقة التي بفضلها يصبح من الممكن كتابة حدث البيرما .

وقبل إعادة اكتشاف هذا الزمن كان من الممكن أن يقتصر حدث البيرما، لو أن بروست كتبه، على رأي السيد نوربوا ورأي الفيجارو. وكان من الممكن أن يقدم لنا بروست هذا الرأي باعتباره رأيه الحقيقي (الأصيل) ، وكنا عندئذ سننتشي بفطنة الفنان الشاب ودقة حكمه (تقديره) .

إن (جان سانتاي) تزخر بمشاهد من هذا النوع؛ وبطل هذه الرواية يظهر لنا دائما في شكل رومانسي ومفيد. إن (جان سانتاي) رواية بدون عبقرية وهي تسبق تجربة (الزمن المستعاد) ، ومن هذه الأخيرة تنبع العبقرية الروائية. وبروست لم يفتأ يؤكد أن الثورة الجمالية (الفنية) للزمن المستعاد «كانت قبل كل شيء ثورة روحية وأخلاقية. ونلاحظ الآن جيدا أن بروست كان على حق: إن استعادة الزمن هي استعادة الانطباع الحقيقي تحت رأي الآخر الذي يغطيه. وهذا يعني إذن اكتشاف رأي الآخر هذا بوصفه رأيا أجنبيا وفهم أن مسلسل الوساطة يعطينا انطباعا حيا جدا بالاستقلال والتلقائية في الوقت الذي نكف فيه عن أن نكون مستقلين وتلقائيين .

إن استعادة الزمن تعني جني الحقيقة التي يقضي جل الرجال حياتهم (وجودهم) في الهروب منها، ويعني الاعتراف بأننا كنا دائما نقلد الآخرين من أجل أن نظهر أصلا في نظرهم، كما في نظرنا، نحن أنفسنا. إن استعادة الزمن تعني تحطيم قليل من كبريائنا .

إن العبقرية الروائية تبدأ مع انهيار الأكاذيب الأنانية. فبرجوت ونوربوا ومقال الفيجارو ، كل أولئك هو ما يقدمه لنا الروائي الضعيف على أنه من عنده وهو ما يقدمه لنا الروائي العبقري باعتباره مستمدا من الآخر؛ وهذا هو الذي يكون حميمية حقيقية للوعي. إن كل هذا مبتذل جدا دون شك وعام جدا (مشترك) وهو حقيقة كل الناس دون شك، ولكنه ليس حقيقيا أبدا. إن الغرور الرومانسي يفضح بطواعية وجود الوسيط عند الآخرين من أجل إرساء استقلاله على أنقاض التطلعات المتنافسة .

إن العبقرية الروائية تحضر عندما تصبح حقيقة الآخرين حقيقة البطل، أي حقيقة الروائي عينه. فبعد أن رمى أوديب اللعنة على الآخرين، أدرك أوديب ـ الروائي أنه هو نفسه آثم. ولكن الغرور لايصل أبدا إلى وسيطه الخاص؛ وتجربة «الزمن المستعاد» هي موت للغرور بمعنى أنها ميلاد للذلة (الإحساس بالضعف) الذي هو أيضا ميلاد للحقيقة. وعندما يحتفل دوستويفسكي بالقوة الرهيبة للذلة فهو إنما يحدثنا عن الإبداع الروائي. إن النظرية الرمزية للرغبة هي إذن ضد روائية: (لا روائية)

مثلها مثل التبلر الستاندالى فى صورته الأصلية، فهذه النظريات تصور لنا رغبة دون وسيط، تترجم وجهة نظر الذات الراغبة المصممة على نسيان الدور الذى يلعبه الآخر فى رؤيته للعالم. وإذا كان بروست يستعمل لغة رمزية فلأن حذف الوسيط لم يخطر بباله ما دام الأمر لا يتعلق أبدا بتصوير روائى ملموس. فهو لا يرى ما تحذف النظرية بل ما تعبر عنه؛ ألا وهو: أنانية الرغبة وتفاهة الموضوع والتشويه الذاتى وهذا الإحباط (خيبة الأمل) الذى نسميه متعة .. كل شىء حقيقى (صحيح) فى هذا التصوير، وهو ليس كاذبا إلا عندما نزعم أنه كامل. وقد كتب بروست آلاف الصفحات ليكمله، أما النقاد فلم يكتبوا شيئا؛ فهم يعزلون (يجتزئون) جملا مبتذلة جدا من رواية (البحث عن الزمن الضائع) الضخمة ويقولون: « هذه هى الرغبة البروستية». فهذه الجمل تبدو لهم ثمينة لأنها تدغدغ، لا إراديا، الوهم نفسه الذى تنص عليه الرواية، هذا الوهم فى الاستقلال (التحرر) الذى يغدو أكثر كذبا لفرط تعلق الإنسان المعاصر به.

إن النقاد يمزقون دون خياطة التنورة التى جهد الروائى فى نسجها. إنهم يهبطون إلى مستوى التجربة (العامة) المشتركة ويبتسرون العمل الفنى كما ابتسر بروست (بتر) أولا تجربته الخاصة بتناسيه بروجوت ونوربوا فى فصل البيرما. إن النقاد «الرمزيين» يظلون إذن خارج «الزمن المستعاد»، فهم يقهقرون العمل الروائى نحو العمل الرومانسى.

ويريد الرومانسيون والرمزيون رغبة محوّلة: transfi-guratice بيد أنهم يريدونها تلقائية كلية. إنهم لا يريدون أن يسمعوا كلاما عن الآخر. إنهم يصدون عن الوجه المظلم للرغبة زاعمين أنه غريب عن أحلامهم الجميلة الشعرية، منكرين أن يكون فديتها. يبين لنا الروائى، فى أعقاب الحلم، موكب الوساطة الداخلية الحزين، (الكئيب): «الحسد والغيرة والحقد الواهن». وتبقى قولة ستاندال مفعمة بالحقيقة عندما نطبقها على عالم بروست، عندما نخرج من الطفولة يتطابق كل تغيير (تشويه) مع ألم حاد.

إن تطابق الحلم والمنافسة هو من الكمال بحيث إن الحقيقة الروائية تتفتت مثل الحليب الدائر عندما نفصل بين عناصر الرغبة البروستية. ولن يتبقى سوى كذبتين هزيلتين: بروست الداخلى «وبروست النفسى» السيكولوجى.

نتساءل، دون جدوى، كيف أمكن أن تتولد عن هذين التجريدين المتناقضين رواية (البحث عن الزمن الضائع).

إن اقتراب الوسيط يؤدى ـ كما نعلم ـ إلى جعل دائرتى الإمكان ـ اللتين يحتل مركز كل منهما المتنافسان ـ متقاربتين. وإذن فالإحساس الذى يشعر به كل منهما تجاه الآخر لا يكف عن التزايد؛ وميلاد الحب عند بروست يلتبس بميلاد الحقد. وتعارض الرغبة (ازدواجيتها) يبدو جليا جداً فى حالة جيلبرت، فعندما يرى السارد هذه المراهقة لأول مرة، تترجم رغبته إلى عبوس فظيع. وخارج الدائرة العائلية المباشرة لم يعد هناك مكان من الآن إلا لانفعال واحد؛ الانفعال الذى يثيره الوسيط عندما يرفض بقسوة ولوج «المملكة العليا» التى يمسك بمفاتيحها.

يتحدث بروست أيضاً عن الرغبة والحقد، عن الحب والغيرة، ولكنه يؤكد باستمرار تكافؤ جميع هذه المشاعر. وفى (جان سانتى) يعطى للحقد تعريفا رائعا مثلنا هو كذلك تعريف للرغبة:

« إن الحقد يكتب لنا، فى كل يوم، عن حياة أعدائنا، الرواية الأكثر زيفا، فهو يفترض لهم بدل سعادة إنسانية رديئة، تخترقها متاعب مشتركة تحرك فينا مشاعر ودية هادئة، فرحة وقحة تبدو مثيرة لسعارنا، فهو يغير كما تغير الرغبة، ويجعلنا كما تفعل الرغبة متعطشين إلى الدم الإنسانى؛ ولكن الحقد من جهة أخرى مثل الرغبة لا يمكن أن يشبع إلا بتحطيم هذه الفرحة فهو يفترضها، يؤمن بها، ويشاهدها محطمة، على الدوام، وهو مثل

الحب، لا يأبه بالعقل ويعيش اهتمامه مشدوداً إلى أمل لا يقهر» .

وقد لاحظ ستاندال من قبل في كتابه (في الحب) وجود ما أسماه بتبلور الحقد. وتكفي خطورة واحدة ليصبح التبلوران شيئا واحدا. وبروست يتبين باستمرار وجود الحقد في الرغبة والرغبة في الحقد ولكنه يظل وفيا للغة الكلاسيكية، فهو لا يحذف أبدا كلمات «كما» و«مثل» التي تكثر في المقطع السابق، ولا يبلغ المرحلة القصوى (العليا) للوساطة الداخلية؛ فقد كانت هذه المرحلة مقصورة على روائي آخر هو دوستويفسكي الروسي الذي يسبق بروست من الناحية الكرونولوجية ويخلفه في تاريخ الرغبة المثلثة. وبصرف النظر عن الشخصيات النادرة التي تخلت كلية من الرغبة حسب الآخر، لا يوجد أبدا عند دستويفسكي حب دون غيرة، ولا صداقة دون حسد، ولا انجذاب دون تطور. فالشخصية تسب عدوها، تبصق في وجهه، ولكنها ترتمي، بعد لحظات ، على رجليه تقبل ركبته. هذا الانبهار الحقود، لا يختلف من حيث المبدأ عن السنوبيزم Snobisme البروستي والأنانية الستاندالية. فالرغبة ، المنسوخة من رغبة أخرى، من نتائجها الحتمية «الحسد والغيرة والحقد العاجز» .وبقدر ما يقترب الوسيط وبقدر ما تنتقل من ستاندال إلى بروست، ومن بروست إلى دستويفسكي ، تكون ثمرات الرغبة المثلثة أكثر مرارة .

فالحقد الكثيف جدا، عند دستويفسكي، ينتهي «بالانفجار» كاشفا عن طبيعته المزدوجة أو بالأحرى عن الدور المزدوج الذي يلعبه الوسيط باعتباره نموذجا عائقا، هذا الحقد الذي يجل (يعبد) هذا الاحترام الوفير الذي يتمرغ في الوحل بل في الدم هو الشكل الأقصى للصراع الناتج عن الوساطة الداخلية .

إن بطل دوستويفسكي يكشف في كل لحظة بواسطة الحركات والكلمات حقيقة تبقى هي سر الوعي عند الروائيين السابقين ؛ فالمشاعر المتناقضة تبلغ درجة من العنف جعلت البطل عاجزا عن السيطرة عليها .

يحس القارئ الغربي أحيانا أنه ضائع قليلاً في عالم دوستويفسكي ؛ فالقوة المحللة للوساطة الداخلية تمارس هنا في وسط النواة العائلية ذاتها، وتمس بعدا من الوجود لم يكن مخترقا ، تقريبا، من طرف الروائيين الفرنسيين، إن لكل من روائيي الوساطة الداخلية الثلاثة الكبار مجاله المتميز. فالحياة العامة أو السياسية هي المفغومة، عند ستاندال ، برغبة الاقتراض . ويمتد الشر عند بروست إلى الحياة الخاصة باستثناء الدائرة العائلية في أكثر الأحيان. وعند دوستويفسكي، تُصيب العدوى الدائرة العائلية نفسها وصميم الوساطة الداخلية نفسها. يمكن إذن معارضة وساطة «الزواج الخارجي» عند ستاندال وبروست بوساطة «الزواج اللحمي» عند دوستويفسكي ، إلا أن هذه القسمة ليست صارمة. إن ستاندال يترامى على أرض بروست عندما يرسم صور الحب القصوى «بالرأس» ، ويلج ميدان دوستويفسكي كذلك عندما يبين لنا حقد الابن على أبيه، وكذا تبدو علاقات مارسيل بأبويه أحيانا ذات طابع دوستويفسكوي (نسبة إلى دوستويفسكي) . إن الروائيين يغامرون في كثير من الأحيان خارج مجالاتهم الخاصة، ولكنهم كلما ابتعدوا كلما كانوا سريعين، اختزاليين ، وغير متيقنين. إن هذه القسمة التقريبية للمجال الوجودي بين الروائيين تحدد غزو المراكز الحيوية للفرد من لدن الرغبة المثلثة والتدنيس (الدنس) الذي ينتشر تدريجا في المناطق الأكثر حميمية في الكائن؛ إن هذه الرغبة شر قارض يصيب أولا الأطراف ثم يستشري في المراكز. إنها استلاب أكثر اكتمالا دائما كلما نقصت المسافة بين النموذج وتابعه. وهذه المسافة تبلغ حدها الأدنى في الوساطة العائلية: بين الأب وابنه، بين الأخ وأخيه، والزوج وزوجته، بين الأم وولدها ،كما هو الأمر عند فرانسوا مورياك، وطبعا عند

دوستويفسكى. إن عالم دوستويفسكى بعبارات الوساطة يوجد بهذا الجانب أو بالأحرى بالجانب الآخر من عالم بروست كما يوجد بروست بهذا الجانب أو ذاك من ستاندال، وهو يختلف عن العالمين السابقين بالشكل الذى يختلف به العالمان، الواحد عن الآخر. وليس هذا الاختلاف هو غياب العلاقات والاتصالات. ولو كان دوستويفسكى حقا مستقلا كما نزعم أحيانا لما أمكننا اختراق أعماله، فسنقرؤها كما نتهجى حروف لغة مجهولة.

لا ينبغى تقديم (الأشباح الرائعة) لدوستويفسكى وكأنها كتلة معدن تسقط من السماء فجأة.

فى عهد النبيل السيد Vogüé تردد، فى كل مكان تقريبا، أن شخصيات دوستويفسكى «روسية» جدا بحيث يصعب استيعابها استيعابا تاما بعقولنا الديكارتية.

فهذه الأعمال «الغريبة» تفلت، من حيث التحديد، من مقاييسنا الغربية العقلانية، واليوم لم يعد الطابع الروسى هو المهيمن على كتابات دوستويفسكى ولكن داعية الحرية المجدد العبقرى عدو التقاليد (١٥)، الذى كسر الأطر القديمة للفن الرومانسى.

ونعارض نحن، دون انقطاع، إنسان دوستويفسكى ووجوده المتحرر، بالتحليلات المبسطة لروائيينا (démodés) الباليين السيكولوجيين والبورجوازيين.

هذه العبادة المتزمتة، مثلها مثل الحيطة القديمة، تحول دون أن نرى فى دوستويفسكى نهاية الرواية العصرية ومرحلتها القصوى.

إن مذهب دوستويفسكى الباطنى النسبى جدا لا يجعل منه سيد روائيينا أو مقلدهم، فليس الكاتب بل القارئ هو الذى يكون الظلام. ويستغرب دوستويفسكى لترددنا؛ فهو مقتنع بتقدمه الروسى على أشكال التجارب الغربية. لقد مرت روسيا ـ دون مرحلة انتقال ـ من البنيات التقليدية الإقطاعية إلى المجتمع الأكثر حداثة؛ فهى لم تعرف سلطة الحكم البورجوازى. إن ستاندال وبروست هما روائيا هذا الحكم، وهما يحتلان المناطق العليا من الوساطة الداخلية ويحتل دوستويفسكى فيها المناطق الواطئة جدا.

تمثل (المراهق) بحق الخصائص المميزة للرغبة الدستويفسكية، فالعلاقات بين دولكوروكى وفيرسيلوف لا يمكن أن تترجم سوى بعبارات الوساطة. فالابن والأب يعشقان المرأة نفسها، وحب دولكوروكى للجنرالة أخماكوفا منقول عن الحب الأبوى. وهذه الوساطة من الأب للابن ليست هى الوساطة الخارجية للطفولة البروستية، تلك التى حددنا بصدد الحديث عن كومبرى؛ ولكنها الوساطة الداخلية التى تجعل من الوسيط منافسا مكروها؛ فاللقيط البائس هو فى الوقت ذاته ند أب لا يقوم بواجباته، والضحية المعجبة بهذا الكائن (الأب) الذى تخلى عنه دون مبرر. ولفهم دولكوروكى لا ينبغى مقارنته بأطفال وآباء الروايات السابقة بل بـ «السنوب/ النفاج» البروستى المفتون بالكائن الذى يرفض استقباله. وهذه المقارنة ليست صحيحة تماما؛ لأن المسافة بين الأب والابن أقل من المسافة بين النفاجين، فتجربة دولكوروكى هى إذن أكثر مرارة من تجربة النفاج أو الحسود البروستى؛ فبقدر ما يقترب الوسيط يتعاظم دوره ويتضاءل دور الموضوع. وقد بوأ دوستويفسكى، بحدس عبقرى، الوسيط مكان الصدارة من المسرح، وأرجع الموضوع إلى المرتبة الثانية؛ ثم إن بناء الرواية يعكس فى النهاية التراتبية الحقيقية للرغبة.

وعند ستاندال وبروست سيكون كل شىء مرتبا فى (المراهق) حول البطل الرئيسى أو حول الجنرالة أخماكوفا.

وقد ركز دوستويفسكى روايته على الوسيط فيرسيلوف. وليست (المراهق) مع ذلك وجهة النظر التى تهمنا؛ الرواية الأكثر جراءة من روايات دوستويفسكى، فهى تسوية بين عدة حلول، أما تغيير مركز الجذب

الروائى فهو موضح بصورة أحسن وأبرع فى (الزوج الأبدى) (١٦) .

إن فيلتشانوف العازب الثرى (دوان جوان) زئرنساء ناضج العمر بحيث بدأ التعب والسأم يغزوانه؛ ومنذ أيام فتن بظهور سريع لرجل هو فى الوقت ذاته غريب وأليف، محزن ومفرح؛ وبعد قليل يكتشف هوية الشخص ويتعلق الأمر بـ : بافيل بافلوفيتش ترسوتزكى الذى وافت زوجته – وهى عشيقة سابقة لفلتشانوف – المنية منذ قليل. وقد غادر بافيل بافلوفيتش منطقته للالتقاء فى سان بترسبورج بعشاق الفقيدة ، وقد توفى أحد هؤلاء العشاق بدوره وتبع بافيل بافلوفيتش، فى أسى كبير، الموكب الجنائزى، وبقى فلتشانوف الذى سلط عليه نظرات وقحة جدا وحاصره بحضوره، وأخذ الزوج المخدوع يتحدث عن الماضى أحاديث غريبة جدا، قام بزيارة غريمه فى جوف الليل، شرب نخبه، قبل فمه، عذبه ببراعة بواسطة طفلة شقية لم يعرف أبوها أبدا. لقد ماتت الزوجة وبقى العشيق ولم يعد هناك من موضوع، ولكن الوسيط فلتشانوف لا يمارس إغراء أقل من إغرائه بحيث لا يقهر.

وهذا الوسيط سارد مثالى لأنه فى قلب الحدث، ولكنه لا يشارك فيه إلا قليلا ، يصور الوقائع بعناية كبيرة إلى درجة أن يعجز أحيانا عن ترجمتها ويخشى إهمال جزئية مهمة .

بدأ بافيل بافلوفيتش يتدبر أمر زواج ثان. ومرة أخرى، يذهب هذا الرجل المفتون عند عشيق زوجته الأولى ويطلب إليه مساعدته فى اختيار هدية للزوجة الجديدة، ويرجوه أن يرافقه فى زيارته لها. يرفض فلتشانوف ولكن باڤيل باڤلوفيتش يصر ويتضرع فينال بغيته .

يستقبل «الصديقان» من لدن الفتاة الشابة استقبالا حسنا: فلتشانوف يتكلم كثيرا ويعزف على البيانو (Piano) ويثير مرحه الاجتماعى الإعجاب فتتجمع الأسرة كلها حوله، ومن بينها الفتاة الشابة التى اعتبرها بافيل بافلوفيتش خطيبته. يقوم هذا الذى يزعم أنه منسى بجهود غير مجدية من أجل أن يبدو جذاباً. فلم يأخذه أحد مأخذ الجد، يتأمل هذه الكارثة الجديدة؛ يرتعد، يرتجف قلقا ورغبة .. ويلتقى ڤلتشانينوف بعد عدة سنوات بباڤيل باڤلوڤيتش فى محطة سكة حديد ولم يكن « الزوج الأبدى » وحيداً بل كانت معه امرأة ساحرة ، زوجته ، وأيضاً شاب عسكرى متألق .

ويكشف نص (الزوج الأبدى) عن جوهر الوساطة الداخلية فى أبسط وأنقى صورة ممكنة . فليس هناك استطراد يشتت أو يراوغ القارئ . ولأن النص شديد الوضوح فإنه يبدو ملغزاً وهو يلقى على المثلث الروائى ضوءاً يبهرنا . فأمام باڤيل باڤلوڤيتش لا يسعنا التشكيك – فيما يتعلق بالرغبة – فى أولوية الآخر الذى كان ستاندال أول من أرسى قواعدها . فالبطل يحاول دائما أن يقنعنا أن علاقته بالشئ المرغوب مستقلة عن غريمه . ونحن نرى هنا أن هذا البطل يضللنا، فالوسيط ساكن والبطل يدور فى فلكه كما تدور الكواكب حول الشمس ، وسلوك باڤلوڤيتش يبدو غريباً ولكنه متوافق دائما مع منطق الرغبة المثلثة . فباڤيل لا يستطيع أن يرغب إلا بواسطة ڤلتننا نيبنوف أو فى ڤلتشانينوف فيما يقول المتصوفة، ولذا فهو يصطحب فلتشانينوف عند المرأة التى اختارها لكى يشتهيها معه ويصبح تبعاً لذلك كفيلاً لمصداقها بوصفها قيمة جنسية .

وقد يرى بعض النقاد فى باڤيل مثالاً « للشذوذ الجنسى غير المتحقق » ، ولكن سواء تحقق الشذوذ أو لم يتحقق فإن ذلك لا يقدم تفسيراً لبنية الرغبة ؛ ربما أبعد هذا التصور بافيل عن اعتباره رجلاً طبيعيا، لكنه لا يقدم توضيحاً يسمح لنا بالفهم ، أى لا نجد جدوى من إرجاع الرغبة المثلثة إلى شذوذ جنسى لا يستطيع إدراكه . من يمارس التعددية الجنسية .

وستكون النتائج أكثر أهمية وقيمة لو عكسنا اتجاه التفسير أو معناه : يجب محاولة فهم بعض صور الشذوذ الجنسي انطلاقاً من الرغبة المثلثة ، فالشذوذ الجنسي البروستي ، مثلاً ، يمكن أن يعرف بكونه انزلاق قيمة جنسية نحو الوسيط بقيت أيضاً متصلة بالموضوع في الدون جوانية « العادية » ؛ وهذا الانزلاق ليس مستحيلاً ، قبلياً ، بل هو حقيقي في المراحل الحادة من الوساطة الداخلية ، التي تتميز ببروز ملحوظ باستمرار للوسيط واختفاء تدريجي للموضوع . وبعض مقاطع (الزوج الأبدي) تكشف بوضوح بداية انحراف جنسي نحو المنافس الفاتن .

إن الروايات تضئ بعضها بعضا ، وعلى النقد أن يستعير مناهجه ومفاهيمه بل معنى جهده من الروايات نفسها . يجب أن نلتفت هنا نحو « بروست » « السجينة » الذي يشبه جداً ب . ڤاڤلوڤيتش ، من أجل أن نفهم رغبة هذا البطل :

« يحدث لنا ، إذا كنا نجيد تحليل حبنا ، أن ندرك أن النساء لا يعجبن بنا إلا بسبب عدد الرجال الذين سنصارعهم من أجلهن ، على الرغم من أننا نتألم حتى الموت بسبب مصارعتهم . وإذا ألغى هذا العدد ، فإن بريق المرأة يسقط ، ولنا على ذلك مثال في الرجل الذي أحس بضعف ميله نحو المرأة التي يحب فأخذ يطبق تلقائياً القواعد التي استخلص. ومن أجل أن يتيقن أنه لن يكف عن حب المرأة ، وضعها في وسط خطير يتوجب عليه أن يحميها فيه كل يوم » .

من تحت النبرة الشامخة يبرز القلق البروستي الجوهري الذي هو أيضاً قلق باڤلوڤيتش . إن بطل دستويفسكي يطبق هو الآخر « تلقائياً » ، إن لم نقل بصفاء ، القواعد التي لم يستخلصها في الواقع ، ولكنها بدورها هي التي تتحكم جيداً في وجوده البائس . إن الرغبة المثلثة ، واحدة ؛ لقد انطلقنا من دون كيشوت لنصل إلى ب . باڤلوڤيتش . وقد ننطلق من (تريستان وإيزولتا)[١٧] كما فعل « دينى دى روجمون » في كتابه (الحب والغريب) ، ونصل سريعاً إلى «سيكولوجية الحسد هذه التي تغزو تحليلاتنا » . وعندما حدد روجمون هذه السيكولوجية بكونها : « تدنيس الأسطورة » الذى يتجسم في شعر تريستان ، اعترف صراحة بالرابط الذى يربط أشكال الحب الأكثر نبلاً بالحسد المرضى كما يصوره لنا بروست ودستويفسكي: « الحسد مرغوب فيه ، مستثار ، ومفضل بطريقة خفية » وكما يلاحظ ذلك بحق ، روجمون :

« يصل بنا الأمر إلى رغبة أن يكون الكائن المحبوب غير وفي حتى نتمكن من ملاحقته من جديد و الإحساس بالحب في حد ذاته » .

تلك هي فعلاً على وجه التقريب رغبة پ . پاڤلوڤيتش : إن الزوج الأبدي لايمكن أن يستغنى عن الحسد .

وبالاعتماد على تحليلات دنى دى روجمون وشهادته ، فإننا نرى من الآن وراء كل أشكال الرغبة المثلثة المصيدة الجهنمية الوحيدة نفسها التي يسقط فيها البطل بهدوء .

إن الرغبة المثلثة واحدة ، ونعتقد أننا قادرون على تقديم حجة ساطعة على هذه الوحدة في النقطة ذاتها التي يبدو فيها الشك مبرراً أكثر . ويتعلق الأمر «بطرفي » الرهبة اللذين وضح أولهما سرفانتيس وثانيهما دستويفسكي ، إلى درجة يبدو معها من الصعب جداً دمجهما في بنية واحدة . سنوافق على أن پ . پاڤلوڤيتش هو أخو النفاج البروستي بل الأناني الدستويفسكوى ، ولكن من سيتعرف فيه إلى ابن أخ أو ابن أخت ، ولو بعيد ، لدون كيشوت المشهور؟

إن مقرظي هذا البطل المتحمسين لن يفوتهم نعت مقارنتنا بالدناسة. فدون كيشوت ، حسب اعتقادهم ، لا يقيم إلا في القمم ، فكيف تحسس مبدع هذا الكائن السامي الفئات البشرية التحتية التي يتمرغ فيها الروح الأبدي ؟ يجب البحث عن جواب هذا السؤال في إحدى القصص التي سخر فيها سرفانتيس من دون كيشوت .

وعلى الرغم من أن هذه النصوص مصبوبة كلها في آلة رعوية أو آلة الفروسية، فإنها ليست كلها سقطات معادة في الأنواع الرومانسية الروائية . إن أحد هذه النصوص ، وهو نص (الفضولي الوقح) ، يمثل رغبة مثلثة شبيهة جداً برغبة پ . پافلوڤيتش . لقد تزوج أنسالم [١٨] منذ قليل الشابة الجميلة كامي ، وقد تم الزواج بواسطة لوتير : الصديق الأثير للزوج السعيد .

وبعد وقت ما ، من الزواج ، تقدم أنسالم إلى لوتير بطلب مثير : فقد توسل إليه أن يغازل كامي التي يريد ، حسب زعمه، « اختبار وفائها » . يرفض لوتير بغضب ، ولكن أنسالم يلح في الطلب ، يحث صديقه بألفي طريقة ويكشف في كل أقواله عن الطابع الملحاح لرغبته ؛ تهرب لوتير طويلاً ولكنه تظاهر بالقبول لطمأنة أنسالم ، فما كان من هذا الأخير إلا أن رتب لقاء بين الاثنين : (لوتير والزوجة) ؛ سافر وعاد فجأة ، وعاتب لوتير عتاباً مراً لكونه لم يقم بواجبه بجدية . وبكلمة ، فقد تصرف بطريقة خرقاء إلى درجة أنه ألقى بلوتير وكامي في أحضان بعضهما ، وبعد أن علم أنه خدع انتحر يأساً.

عندما نقرأ هذا النص في ضوء (الزوج الأبدي) و (السجينة) لايمكن أبداً أن نحكم عليه بأنه مفتعل وغير ذي فائدة .

فدستويفسكي وبروست يساعداننا على استيعاب المعنى الحقيقي . و (الوقح الفضولي) هو (الزوج الأبدي) لسرفانتيس ، والقصتان مختلفتان إلا من حيث التقنية وتفاصيل الحبكة . يقود پ . پافلوڤيتش فلتشانينوف نحو خطيبته ، ويطلب أنسالم إلى لوتير مغازلة زوجته . وفي الحالتين ، فإن قيمة الوسيط تستطيع وحدها الموافقة على جودة الاختيار الجنسي .

لقد ركز سرفانتيس طويلاً ، في بداية حكايته ، على الصداقة التي تربط الخصمين وعلى التقدير اللامحدود الذي يكنه أنسالم للوتير ، وعلى الدور الوسيط الذي لعبه هذا الأخير بين الأسرتين بمناسبة الزواج .

ومن الواضح أن هذه الصداقة المتأججة مبطنة بشعور حاد بالمنافسة ، ولكن هذه المنافسة تبقى في الظل .

وفي (الزوج الأبدي) فإن الوجه الآخر للشعور « المثلث » هو الذي يظل خفياً ، فنحن نرى بوضوح حقد الزوج المخدوع : وعلينا أن نخمن تدريجياً الاحترام الذي يخفيه هذا الحقد . فلأن فلتشانينوف يحظى ، في نظر ، پ . پافلوڤيتش ، بامتياز جنسي واسع ، يطلب إليه هذا الأخير اختيار الحلي الذي يهديه إلى خطيبته .

في القصتين يبدو أن البطل يسلم مجاناً محبوبته إلى الوسيط كما يهدى متعبد قرباناً إلى الآلهة . وإذا كان المتعبد يعرض الشئ لكي يتمتع به الإله ، فإن بطل الوساطة الداخلية يقدم الشئ من أجل ألا يتمتع به الإله. فهو يقدم الحبيبة إلى الوسيط من أجل أن يرغبه فيها ومن أجل أن ينتصر بعد ذلك على هذه الرغبة المنافسة .

فهو لا يرغب في وسيطه ، بل يرغب عنه . والشئ الوحيد الذي يرغب فيه البطل هو ذلك الذي يحرم منه وسيطه ، وما يهمه في العمق هو الانتصار الحاسم على هذا الوسيط الوقح . إن الكبرياء الجنسية هي التي تقود دائماً أنسالم و پ . پافلوڤيتش ، وهي الكبرياء نفسها التي توقعهما في أكثر الهزائم خزياً .

تقترح (الفضولى الوقح) و (الزوج الأبدى) تأويلاً غير رومانسى لـ (دون جوان) . فأنسالم و ب . باقلوفيتش يعرفان السادة الصغار الشرثارين الكافين ، البروميثيوسيين الذين يزخر بهم عصرنا . فالكبرياء هى التى تصنع (دون جوان) وهى التى تجعل منا ، فى الأجل القريب أو البعيد ، عبيد الآخرين .

و (دون جوان) الحقيقى ليس مستقلاً فهو غير قادر على الاستغناء عن الآخرين بل على العكس ، وهذه الحقيقة تم إخفاؤها اليوم ولكنها حقيقة بعض شخصيات شكسبير المغرية ، إنها حقيقة (دون جوان) لموليير :

« المصادفة هى التى أرتنى هذين الحبيبين ثلاثة أو أربعة أيام قبل سفرهما . لم أر أبداً شخصين بمثل فرحة هذين أحدهما بالآخر ، ولا حباً بمثل الذى انفجر بينهما . إن الرقة المرئية لحبهما المتبادل جعلتنى أنفعل . لقد أصابتنى الضربة فى القلب وبدأ حبى بالحسد . نعم لم أقو على الألم برؤيتهما سعيدين باجتماعهما ، لقد أثار الحزن (المشوب بالغضب) رغائبى، وتصورت لنفسى لذة كبيرة فى قدرتى على تعكير ذكائهما وفك الارتباط الذى جرح هشاشة (رقة) قلبى » .

ما من تأثير أدبى يستطيع تفسير نقاط الالتقاء بين (الفضولى الوقح) و (الزوج الأبدى) . تتصل الخلافات كلها بالشكل ، والتماثلات بالمضمون . ولم يشك دستويفسكى أبداً فى هذه التماثلات ، ولم ينظر إلى الرائعة الإسبانية ، شأنه شأن كثير من قراء القرن التاسع عشر ، إلا من خلال التفسيرات الرومانسية . وقد كان يحمل بالتأكيد صورة خاطئة جداً عن سرفانتيس :

فكل ملاحظاته حول (دون كيشوت) تدحض التأثير الرومانسى .

إن وجود (الفضولى الوقح) إلى جانب (دون كيشوت) أقلق دائماً النقاد . ونتساءل عما إذا كانت القصة مطابقة (ملائمة) للرواية . إن وحدة الرائعة تبدو متصدعة قليلاً ، وهذه الوحدة هى التى تكشفها رحلتنا عبر الأدب الروائى .

انطلقنا من سرفانتيس وعدنا إليه ، ولاحظنا أن عبقرية هذا الروائى تشمل الأشكال القصوى للرغبة حسب الآخر . وبين سرفانتيس دون كيشوت وسرفانتيس أنسالم ، ليست المسافة صغيرة مادمنا نستطيع أن نضع فيها كل الروايات المذكورة فى هذه الدراسة ، ولكنها مسافة ليست مستعصية على الاجتياز . مادام كل هؤلاء الروائيين متضامنين، ومادام فلوبير وستندال وبروست ودستويفسكى يكونون سلسلة مترابطة من سرفانتيس إلى آخر .

إن الحضور التلقائى للوساطة الخارجية والوساطة الداخلية داخل رواية واحدة يؤكد ، فى نظرنا ، وحدة الأدب الروائى . ووحدة هذا الأدب تؤكد ، بالمقابل ، وحدة (دون كيشوت) . إننا نثبت الواحدة بالأخرى كما نثبت كروية الأرض بالدوران حولها .

إن الطاقة الإبداعية كبيرة جداً عند أبى الرواية الحديثة ، إلى درجة أنها تمارس تأثيرها دون جهد . فهى كل « الفضاء » الروائى . فليس هناك من فكرة فى الرواية الغربية لم تكن بذرتها موجودة عند سرفانتيس . وفكرة هذه الأفكار ، الفكرة التى يتأكد دورها المركزى فى كل لحظة ؛ الفكرة الأم التى نستطيع انطلاقاً منها أن نعثر على كل شئ ، هى الرغبة المثلثة التى ستستخدم قاعدة لنظرية الرواية الروائية .

الهوامش :

(١) بلاد الغال : منطقة أوروبا القديمة تشمل حالياً فرنسا وبلجيكا وسويسرا وألمانيا . وكانت قديماً تشمل إيطاليا .

(٢) مقطع من رواية (**دون كيشوت**) لسرفانتس .

(٣) ناقد فرنسي : Jules de Gaultier تحدث عن النزعة البوفارية « في روايات فلوبير » .

(٤) جوليان سوريل : الشخصية البارزة في رواية **الأحمر والأسود** .

(٥) أستعمل هذه الكلمة وهي خطأ شائع ومتداول رغم أن اللفظة الصحيحة هي « زوجه » التي تطلق على المذكر والمؤنث في آن .

(٦) L'homme du ressentiment : **إنسان الحقد** . كتاب المفكر الألماني : ماكس شيللر : بميونخ (١٨٧٤ ـ ١٩٢٨) كتب عدة تحليلات فينوميثولوجية منها **طبيعة وشكل الود** ١٩٢٣ وقد طبع كتابه (رجل الاحسا) وترجم بالفرنسية سنة ١٩٣٣ منشورات جاليمار وأعيد طبعه سنة ١٩٧٠ في كتاب الجيب. راجع لاروس سنة ١٩٧٩ وموسوعة : **الاتجاهات الرئيسية للبحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية** في القسم ١٢ المجلد ٢ ص١٦١١ .

(٧) مصطلح علمي (التاريخ الطبيعي) يعني إعادة الإنتاج ... : Une parthénogenéxe.

(٨) مابرا : أحد الملوك المشهورين في روايات الفروسية .

(٩) كتاب ستاندال ، المعروف : De L'Amour

(١٠) **اللاأخلاقي** : L'immoraliste هي إحدى روايات : أندريه جيد المشهورة .

(١١) كتاب لستاندال : **Les Chroniques ivaliennes الأخبار الإيطالية** .

(١٢) أشهر روايات مارسيل بروست .

(١٣) La Berma : لعبة ذكرها بروست في روايته .

(١٤) اقترح نجيب المانع في (**أشكال الرواية الحديثة**) ترجمة Snob / Snobisme بنفاجي نفاجة. راجع : المقدمة / من الكتاب **أعلاه** .

(١٥) هو محارب الإيقونات أو : L'iconoclaste عدو التقاليد .

(١٦) (**الزوج الأبدي**) : إحدى روايات دستويفسكي المشهورة . راجع أعماله الأدبية .

(١٧) تريستان وإيزولتا : Tristan et Iseult أسطورة قديمة .

(١٨) أنسالم ولوتير : بطلا قصة (**الفضولي الوقح**) أو (**الزوج المخدوع**) أو (**الصديقان**) في رواية **دون كيشوت** . راجع **دون كيشوت** .

●

مقدمة إلى
مشكلات
علم اجتماع الرواية*

لوسيان جولدمان

منذ عامين، وفى يناير ١٩٦١، طلب إلىّ معهد علم الاجتماع فى الجامعة الحرة ببروكسل أن أقود مجموعة بحثية فى دراسة لعلم اجتماع الأدب، وأن نبدأ بدراسة روايات أندريه مالرو. وبقدر عظيم من الخشية وافقت على الطلب.

كان عملى فى فلسفة وتراجيديا القرن السابع عشر قد جعلنى ضد أية إمكانية لدراسة مشابهة عن الرواية، حتى وإن كانت فى شكل قصٍّ معاصر وشديد القرب إلينا مثل روايات أندريه مالرو. ولقد قضينا العام الأول فى دراسة أولية لمشكلات الرواية بوصفها شكلاً أدبياً، وكانت نقطة البداية عمل چورچ لوكاتش الكلاسيكى (نظرية الرواية)[1] ـ برغم أنه لم يكن عملاً معروفاً فى فرنسا بدرجة كبيرة ـ وعمل رينيه چيرار المنشور حديثا (الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية) [2]، حيث اكتشف چيرار التحليلات اللوكاتشية ـ التى لم تكن معروفة له شخصياً كما أخبرنى بذلك مؤخراً ـ فحاول تكييفها مع نقاط معينة ومتعددة من كتابه.

قادتنى دراستى لـ «نظرية الرواية» وكتاب چيرار إلى صياغة عدد من الفرضيات التى بدت لى مهمة، فطورت على أساسها عملى الأخير عن روايات مالرو. تركزت هذه الفرضيات، من ناحية، على التماثل بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل فى الاقتصاد الليبرالى، وتركزت من ناحية أخرى على تماثلات معينة فى التحولات الأخيرة للرواية.

ولتكن البداية أن نترسم مخططات البناء التى وصفها لوكاتش، وهو بناء كما يعتقد لوكاتش، ربما

* ترجمة خيرى دومه ، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية (كلية الآداب، جامعة القاهرة) .

لايميز الرواية فى عمومها، غير أنه يميز على الأقل أكثر جوانبها أهمية (وربما جانبها الأساسى من وجهة النظر التكوينية). إن شكل الرواية كما درسه لوكاتش يتميز ببطل يسميه تسمية موفقة: «**البطل الإشكالى**» [٣] .

إن الرواية هى قصة بحث **متفسخ** (ما يسميه لوكاتش «بحث ممسوس») بحث عن قيم أصيلة فى عالم هو نفسه متفسخ. ولكنه من ناحية أخرى، وطبقاً لصيغة مختلفة، بحث على مستوى متقدم .

ليس معنى القيم الأصيلة طبعاً تلك القيم التى يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التى تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة **ضمنية**، ودون أن يكون لها وجود علنى فى الرواية. إنها تمضى فى عملها دون أن يقال إن هذه قيم ملزمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى.

وحيث إن الرواية نوع أدبى ملحمى يميزه - بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها - التمزق القاهر بين البطل والعالم، نجد فى تحليل لوكاتش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم) أنه تفسخ لابد أن يتولد عنه شيئان: **تعارض** فى التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة تجعل وجود الشكل الملحمى ممكناً .

إن التمزق الحاد وحده سيقود إلى التراجيديا أو إلى الشعر الغنائى. وغياب التمزق، أو مجرد وجوده بالصدفة، سيقود إلى القصيدة الملحمية أو إلى الحكاية الشعبية .

وتتخذ الرواية طبيعتها الجدلية من موقفها بين الطرفين، إذ هى بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل والعالم، وهى الوحدة المفترضة فى كل الأشكال الملحمية، تستمد من ناحية أخرى، من تمزقهما القاهر: إن **وحدة** البطل ووحدة العالم مردُّها إلى الحقيقة القائلة بأن كلاً منهما متفسخ فى علاقته بالقيم الأصيلة. أما **التعارض** فمردّه إلى الاختلاف بين طبيعة كل من التفسخين .

إن بطل الرواية **الممسوس** إما أن يكون مجنوناً أو مجرماً، وهو فى كلتا الحالتين، كما قلت، شخصية **إشكالية** يشكّل بحثها المتفسّخ، ومن ثم غير الأصيل، عن قيم أصيلة فى عالم الخضوع والتقاليد - يشكل محتوى ذلك النوع الأدبى الجديد: «الرواية» الذى خلقه الكتاب فى مجتمع الفرد .

وعلى أساس من هذه التحليلات يقدم لوكاتش تصنيفاً للرواية، منطلقاً من العلاقة بين البطل والعالم؛ فيميز بين ثلاثة أنماط هيكلية من الرواية الغربية فى القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى نمط رابع يشكل تحولاً فعليا فى الشكل الروائى إلى صيغ جديدة، وهو ما يحتاج إلى نوع آخر من التحليل. لقد بدا له فى ١٩٢٠ أن هذه الإمكانية الرابعة قد عبرت عنها روايات تولستوى قبل غيرها، حيث تجاهد هذه الروايات للاقتراب من الملحمة. أما الأنماط الثلاثة من الرواية التى يقدمها تحليله فهى:

أ - **رواية المثالية المطلقة**، التى يميزها نشاط البطل ووعيه الذى يكشف عن ضيق أفق فى علاقته بالعالم المعقد: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود).

ب - **الرواية النفسية**، التى تهتم قبل كل شئ بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعى متحرر وأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد: (أبلوموف)، و(التربية العاطفية).

جـ - **الرواية التربوية**، وتنتهى بالحصار الذى يفرضه البطل على نفسه؛ إذ على الرغم من توقفه عن البحث الإشكالى فإنه لا يقبل عالم التقاليد أو يتخلى عن مجال القيم الضمنية. إن الحصار الذى يفرضه البطل على نفسه يعنى أنه يتميز بـ «النضج الرجولى»: (فيلهلم ميستر) لجوته، و(هينرش الأخضر) لـ (جوتفريد كيلر).

وبعد أربعين سنة كانت تحليلات چيرار، فى أغلب الأحوال، قريبة تماما من تحليلات لوكاتش. فالرواية عند چيرار أيضا، هى قصة بحث متفسخ (أو ما يسميه بحث

«أعمى»عن قيم أصيلة فى عالم متفسخ، وعن طريق بطل إشكالى. والمصطلح الذى يستخدمه چيرار مصطلح هيدجرى الأصل، لكنه أعطاه، غالباً، محتوى مختلفاً إلى حد ما عن المصطلح الهيدجرى نفسه. ودون أن ندخل فى تفاصيل، لابد أن نقول إن چيرار أحل محل ثنائية هيدجر (the ontic - the ontological) الوجودى والوجود المتعين، ثنائية أخرى ترتبط بها بوضوح هى ثنائية الوجودى، والميتافيزيقى، وهى ثنائية تماثل عنده الأصيل، وغير الأصيل. ولكن بينما يتم استبعاد أية فكرة عن التقدم والتقهقر لدى هيدجر، يمنح چيرار مصطلحيه (الوجودى، والميتافيزيقى) محتوى أكثر ارتباطاً بمواقف لوكاتش منه بمواقف هيدجر؛ ذلك أنه يقيم بين المصطلحين علاقة تحكمها مقولات التقدم والتقهقر(٤).

إن تصنيف چيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصى هو نتيجة لمرض وجودى متقدم قليلاً أو كثيرا («قليلا أوكثيرا» هذه هى بالضبط ما يتعارض مع تفكير هيدجر)، وهو مرض يتماثل، داخل العالم القصصى، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتفسخة؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ. وهنا يضفى چيرار على تحليلات لوكاتش إحكاما يبدو لى فى غاية الأهمية، إذ إن تفسخ العالم القصصى بالنسبة له، وتقدم المرض الوجودى، وتزايد الرغبة الميتافيزيقية ـ كلها أمور يتم التعبير عنها عن طريق «توسُّط» يزيد أو ينقص، وهو توسط يعمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصيل، أى البحث عن «سمو إلى المثل الأعلى -vertical transcendence".

إن هناك أمثلة متعددة على التوسُّط فى عمل چيرار، من غرائب الفروسية التى تقف بين دون كيشوت والبحث عن قيم أصيلة، إلى العشيق الذى يقف بين الزوج ورغبته فى رواية ديستوفسكى (الزوج الأبدى) وبالمصادفة فإن أمثلته لا تبدو لى دائماً مختارة بشكل جيد، بل إننى لست واثقا تماما من أن التوسط عموما نمط فى العالم القصصى كما يعتقد چيرار. إن مصطلح «التفسخ» يبدو لى أكثر اتساعا، وأكثر ملاءمة، بالطبع، شريطة أن تكون طبيعة هذا التفسخ خاصة بكل تحليل على حدة .

وعلى الرغم من ذلك، وعن طريق مقولة التوسّط، بل عن طريق المبالغة فى أهميتها، استطاع چيرار أن يكشف عن تحليل للبنية التى لا تتضمن فقط شكلا فى غاية الأهمية من أشكال تفسخ العالم القصصى، وإنما تتضمن أيضا الشكل الذى قد يكون ـ من وجهة نظر تكوينية ـ أول ما أعطى الحياة للنوع الأدبى (الرواية)؛ فالرواية نفسها ظهرت نتيجة لأشكال أخرى ناشئة عن التفسخ.

ومن هنا، فإن تصنيف چيرار يتأسس أول ما يتأسس على وجود شكلين من أشكال التوسّط: توسط خارجى، وتوسط داخلى. ما يميز الأول أن أداة التوسط هى أداة خارجية بالنسبة للعالم الذى يبحث فيه البطل (على سبيل المثال: غرائب الفروسية فى «دون كيشوت»)، أما ما يميز الثانى فهو أن أداة التوسط تنتمى إلى هذا العالم نفسه (العشيق فى «الزوج الأبدى»).

وتوجد عبر هاتين المجموعتين المختلفتين، من حيث النوع، فكرة التفسخ المستفحل، الذى يتم التعبير عنه من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية القصصية وأداة التوسّط، ومن خلال المسافة التى تزداد اتساعاً بين هذه الشخصية و السمو إلى المثل الأعلى -vertical transcendence" . ولنحاول الآن أن نوضح نقطة خلاف أساسية بين لوكاتش وچيرار. إن الرواية، بوصفها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة فى عالم غير أصيل، هى بالضرورة سيرة حياة وعرض اجتماعى فى الوقت نفسه. والأمر الأكثر أهمية هنا هو أن موقف الكاتب من العالم الذى يخلقه يختلف فى الرواية عن الموقف من العالم فى أى شكل أدبى آخر. هذا الموقف المخصوص يسميه چيرار

«الفكاهة» humour بينما يسميه لوكاتش «السخرية» irony . وهما يتفقان على أن الروائى لابد له أن يجاوز وعى أبطاله، وأن هذه المجاوزة (الفكاهة أو السخرية) ينشأ عنها ، من الناحية الجمالية، الإبداع القصصى . ولكنهما يختلفان فيما يتصل بطبيعة هذه المجاوزة. ويبدو لى موقف لوكاتش فى هذا الصدد مقبولاً أكثر من موقف چيرار.

فالروائى عند چيرار يترك عالم التفسخ، ويعيد اكتشاف الأصالة والسمو إلى المثل الأعلى فى اللحظة التى يكتب فيها عمله. وهذا هو السبب الذى جعل چيرار يعتقد أن غالبية الروايات العظيمة تنتهى بتحول البطل إلى هذا السمو إلى المثل الأعلى، وأن الطابع المثالى فى نهايات معينة: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود) ويمكن الإشارة أيضا إلى (أميرة كليف) إما أن يكون وهماً يتوهمه القارئ، أو نتاجا لبقايا من الماضى فى وعى الكاتب .

مثل هذه الفكرة هى بالضبط ما يتعارض مع جماليات لوكاتش، إذ يتولد عنده أى شكل أدبى (وأى شكل فنى عظيم عموماً) من حاجتنا إلى التعبير عن مضمون **جوهرى**، وإذا ما تم للكاتب فعلاً تجاوز التفسخ القصصى، حتى خلال التحول النهائى لعدد من الأبطال، فإن قصة هذا التفسخ لن تكون أكثر من مجرد حادثة، وسوف تتخذ فى تعبيرها طابع السرد المسلى بدرجة أو بأخرى .

فيما عدا ذلك، فإن سخرية الكاتب، وحياده فى علاقته بشخصياته، والتحول الأخير للأبطال فى القصة كلها حقائق مؤكدة لا شك فيها .

وأياً كان الأمر، فإن لوكاتش يعتقد تماماً أن الرواية بقدر ما هى إبداع خيالى لعالم يحكمه تفسخ **شامل**، فإن هذا التجاوز لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ، **ومجرد**، ومفهومى، ولا يمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسّدة .

ولا تنصب سخرية الكاتب عند لوكاتش على البطل فقط، الذى هو شخصية ممسوسة يحذرها الكاتب، وإنما تنصب أيضا على الطابع التجريدى، ومن ثم الطابع غير الملائم، والمتفسخ لوعيه الخاص. هذا هو السبب الذى يجعل قصة البحث المتفسخ، سواء الممسوس أو الأعمى، هى السبيل الوحيد دائماً للتعبير عن حقائق جوهرية .

إن التحول الأخير لدون كيشوت، أو چوليان سوريل ليس اكتشافا للأصالة والسمو إلى المثل الأعلى كما يعتقد چيرار، وإنما هو ببساطة إدراك للتفاهة، إدراك للطابع المتفسخ ليس لبحثه الذى كان فقط، وإنما أيضا لأى بحث مأمول وممكن.

هذا هو السبب فى أن التحول نهاية وليس بداية، وأن وجود هذه السخرية (التى هى أيضاً، ودائماً، سخرية من الذات) هو الذى مكن لوكاتش من وضع تعريفين متلازمين، وهما تعريفان يبدوان لى ملائمين خاصة لهذا الشكل الروائى: **يبدأ الطريق، وتنتهى الرحلة، والرواية هى شكل النضج الرجولى**. أما الصيغة الثانية فمحددة على نحو واضح كما رأينا فى رواية **تعليمية** من نمط (فيلهلم ميستر)، التى تنتهى بحصار يفرضه البطل على ذاته، إذ يتخلى عن البحث الإشكالى، دون أن يقبل عالم التقاليد أو يتجنب المجال الصريح للقيم .

وهكذا فإن الرواية بالمعنى الذى يعطيه لها لوكاتش وچيرار تظهر بوصفها نوعاً أدبيا حين لا تستطيع القيم الأصيلة، التى هى قيم مضمنّة دائماً، أن تكون حاضرة فى العمل الأدبى فى شكل شخصيات واعية أو وقائع مجسدة. ولا توجد هذه القيم إلا بشكل مجرد ومفهومى فى وعى الروائى، حيث تتخذ طابعاً أخلاقياً. غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها فى عمل أدبى لأنها ستشكل عنصراً قلقاً .

مشكلة الرواية إذن هى أن تجعل مما هو **مجرد وأخلاقى** فى وعى الروائى العنصر الجوهرى من عناصر

العمل، حيث لا يمكن للواقع أن يوجد إلا في شكل غياب لا يتحدد في موضوع (يقول جيرار: شكل موسَّط)، وهو ما يساوي حضوراً متفسخاً. إن الرواية كما يقول لوكاتش هي النوع الأدبي الوحيد الذي **تصبح فيه أخلاقيات الروائي مشكلة جمالية في العمل الأدبي** .

إن مشكلة علم اجتماع الرواية هي المشكلة التي شغلت دائماً علماء اجتماع الأدب، ومع ذلك فليس هناك، حتى الآن، محاولة لخطوة حاسمة في اتجاه شرح هذه المشكلة. لقد كانت الرواية في الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضاً لمجتمع؛ ولذلك كان من الممكن دائماً بيان أن العرض الاجتماعي يعكس - بدرجة أو بأخرى - المجتمع في هذه الفترة، وليس شرطاً أن يكون المرء عالم اجتماع حتى يرى هذا .

ومن ناحية أخرى، كان قد تم إقامة الصلة بين تحول الرواية منذ كافكا والتحليل الماركسي لظاهرة التشيؤ، وهنا أيضا لابد أن يقال إن علماء الاجتماع الجادّين رأوا في ذلك مشكلة أكثر مما رأوا فيه حلاً. وعلى الرغم من أنه بدا واضحاً أن العوالم غير المعقولة لدى كافكا أو (الغريب) لكامي، أو عالم روب جرييه المصوغ من أشياء حيادية نسبياً - كلها عوالم متطابقة مع تحليلات التشيؤ كما قدمها ماركس والماركسيون المتأخرون - على الرغم من ذلك كانت المشكلة التي ظهرت هي: إذا كانت هذه التحليلات قد تم عرضها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتركزت على ظاهرة في مرحلة مبكرة، فلماذا لم يتم التعبير عن هذه الظاهرة نفسها في الرواية إلا عند نهاية الحرب العالمية الأولى .

لقد تركزت هذه التحليلات، باختصار، على العلاقة بين عناصر معينة في **محتوى** الأدب القصصي ووجود الواقع الاجتماعي الذي يعكسه هذا الأدب، دون تغيير تقريباً، أو مع تغيير بدرجة أو بأخرى .

غير أن المشكلة الأولى التي يجب أن يواجهها علماء اجتماع الرواية هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه وبنية البيئة الاجتماعية التي ظهر فيها. أو فلنقل: العلاقة بين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً والمجتمع الفردي الحديث .

ويبدو لي اليوم أن الجمع بين تحليلات لوكاتش وجيرار - رغم أن تحليلاتهما قد تم عرضها دون مشاغل سوسيولوجية معينة - إذا لم يجعلنا قادرين على توضيح المشكلة بشكل كامل، فإنه سيجعلنا على الأقل قادرين على أن نخطو خطوة حاسمة في اتجاه توضيحها .

كنت أقول، منذ قليل، إن الرواية يمكن تعريفها بأنها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة، بطريقة متفسخة، في مجتمع متفسخ، وأن هذا التفسخ بقدر ما يتركز على البطل، يتم التعبير عنه أساساً من خلال «التوسط»، أي تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة. ومن الواضح أن هذا بناء معقد على نحو خاص، ويصعب أن نتخيل ذات يوم أنه ظهر ببساطة عن طريق الابتكار الفردي، دون أن يكون له أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة .

ومهما يكن من أمر، فإن ما لا يمكن أن نصدقه أبدا أن يكون شكل أدبي على مثل هذه الدرجة من التعقد الجدلي، شكل أعيد اكتشافه مراراً، وعلى مدى قرون، لدى كتاب مختلفين جداً وفي بلدان شديدة الاختلاف، وأصبح شكلاً متفوقاً، على المستوى الأدبي، في التعبير عن فترة بكاملها - كل هذا دون أن يكون هناك تماثل، أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل وأكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية .

لقد بدت لي هذه الفرضية على نحو خاص بسيطة، والأهم من هذا أنها بدت لي مثمرة وجديرة بالثقة، رغم أنها أخذت مني أعواماً حتى أعثر غليها .

إن شكل الرواية يبدو لى كما لو كان فى حقيقة أمره **عبارة عن نقل للحياة اليومية فى المجتمع الفردى ـ التى تم خلقها عن طريق إنتاج السوق ـ إلى المستوى الأدبى**؛ إذ توجد مماثلة دقيقة بين الشكل الأدبى للرواية، كما حددتها بمساعدة لوكاتش وجيرار، والعلاقة اليومية بين الرجل والسلعة بشكل عام. وبشكل أعم بين بشر وبشر آخرين فى مجتمع ينتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والصحية بين الناس والسلعة هى تلك التى يكون فيها الإنتاج محكوماً بالاستهلاك فى المستقبل، بالقيمة الملموسة للأشياء، «**بقيمتها الاستعمالية**» . أما ما يميز الإنتاج الحالى من أجل السوق فهو على العكس من ذلك، أى إهمال هذه العلاقة مع وعى البشر، وتقليصها إلى العلاقة المضمّنة عبر توسّط الواقع الاقتصادى الجديد الذى أفرزه هذا الشكل من أشكال الإنتاج، أعنى «**القيمة التبادلية**» .

فى أشكال مجتمعية أخرى، وعندما يحتاج المرء إلى أداة من أدوات الملبس أو المسكن، يضطر إلى إنتاجها بنفسه، أو الحصول عليها من شخص قادر على إنتاجها ومضطر لإمداده لها، سواء كان ذلك وفقاً لقواعد معينة متفق عليها، أو من أجل الحصول على السلطة، والصداقة .. إلخ، أو كان ذلك جزءاً من نظام تبادلى(٥) .

أما إذا أراد شخص أن يحصل على أداة من أدوات الملبس أو المسكن اليوم، فلابد له أن يجد المال اللازم لشرائها. ومنتج الملابس أو المساكن لا يبالى بالقيمة الاستعمالية للأشياء التى ينتجها؛ فهذه الأشياء بالنسبة له ليست أكثر من شر لابد منه لكى يحصل على ما يهمه هو دون غيره. وقيمة التبادل كافية لضمان قابلية مشروعه لأن يتحقق .

وفى الحياة الاقتصادية التى تشكل أكثر الجوانب أهمية فى الحياة الاجتماعية الحديثة، تميل كل صلة أصيلة مع الجانب الكيفى للأشياء والأشخاص إلى الزوال ـ صلة البشر بالبشر، بالإضافة إلى صلة الناس بالأشياء ـ ويحل محلها علاقة توسّطية ومتفسخة: علاقة مع قيم التبادل الكمية تماماً .

وبطبيعة الحال، تستمر القيم الاستعمالية موجودة، بل تستمر ـ فى محاولة أخيرة ـ حاكمة للحياة الاقتصادية كلية. غير أن مفعولها **يتخذ طابعاً ضمنياً، تماماً مثل مفعول القيم الأصيلة فى العالم القصصى** .

وعلى المستوى الواعى والمعلن، تتألف **الحياة الاقتصادية** من أناس متجهين بكاملهم إلى القيم التبادلية، القيم المتفسخة. وينضم إلى الإنتاج عدد من الأفراد ـ المبدعين فى كل مجال ـ ممن يقون متجهين أساساً إلى القيم الاستعمالية، فيصبحون **أفراداً إشكاليين** نظراً لأنهم يقعون على حواف المجتمع .

وبالطبع، إذا لم يتقبل هؤلاء الأفراد الوهم الرومانتيكى (أو ما يسميه جيرار الكذب) حول التمزق الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية، فإنهم لا يمكن أن ينخدعوا بعمليات التفسخ التى يخضع لها نشاطهم الإبداعى فى مجتمع السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود علنى؛ عندما يصبح كتاباً، أو تصويراً، أو تعاليم، أو مؤلَّفاً موسيقياً .. إلخ؛ فيتمتعون بمكانة معينة ويحصلون بالتالى على ثمن معين. ولابد أن نضيف هنا: لأن المستهلك الأخير ـ فى الفصل الأخير من عملية التبادل ـ يقف فى مواجهة المنتج، فإن أى فرد فى مجتمع السوق يجد نفسه، فى لحظات معينة من النهار، يسعى إلى القيم الاستعمالية الكيفية التى لا يستطيع أن يحصل عليها إلا من خلال توسُّط القيم التبادلية .

ومن هذا المنظور، لا يوجد شئ عجيب فيما يتصل بإبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فشكلها الذى بدا شديد التعقيد هو شئ يحياه الناس كل يوم، عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلى، وعن قيمة استعمالية كلية، بطريقة يمزّقها توسّط القيمة الكمية:

قيمة التبادل فى مجتمع لا يؤدى فيه أى جهد يبذله المرء فى التوجه **مباشرة** إلى القيم الاستعمالية إلا إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم ، وفقاً لصيغة أخرى، **أفراد إشكاليون**.

وهكذا أثبتت البنيتان ـ بنية نوع قصصى مهم، وبنية التبادل ـ أنهما بنيتان متماثلتان تماماً، على نحو يضطر معه المرء إلى الحديث عن بنية ما، وعن البنية نفسها التى تتجلى فيها، على مستويين مختلفين. وعلاوة على ذلك،كما سنرى بعد قليل، فإن ثورة الشكل القصصى الذى يتماثل مع عالم التشيؤ، لا يمكننا فهمها إلا بقدر ما نربطها بالتاريخ المماثل لبنية التشيؤ .

ومهما يكن من أمر، فإننا قبل أن نضع ملاحظات قليلة حول هذا التماثل بين التحولين، لابد أن نتأمل ـ وهذا أمر مهم لعالم الاجتماع ـ مشكلة العمليات التى يمكن بها للشكل الأدبى أن يكون نابعاً من الواقع الاقتصادى، ومشكلة التحويرات التى تضطرنا دراسة هذه العمليات إلى إدخالها على العرض التقليدى للشروط الاجتماعية للإبداع .

إن هناك حقيقة واحدة صادمة فى البداية، وهى أن المخطط التقليدى لعلم اجتماع الأدب، سواء علم الاجتماع الماركسى أو غير الماركسى، لا يمكن تطبيقه فى حالة التماثل البنائى التى أشرنا إليها منذ قليل؛ فمعظم العمل فى علم اجتماع الأدب يقوم على إقامة علاقة بين أكثر الأعمال الأدبية أهمية والوعى الجماعى للمجموعة الاجتماعية المحددة التى أفرزت هذه الأعمال، ولا يختلف الموقف الماركسى التقليدى فى هذه النقطة عن العمل السوسيولوجى غير الماركسى بشكل عام، فيما يتصل بتقديمه لأربع أفكار جديدة فقط هى:

أ ـ إن العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس لواقع ولوعى جماعى فعلى، ولكنه يعكس الذروة من وعى مجموعة محددة، وفى أقصى درجات تماسكه. وهو وعى لابد من تصوره بوصفه واقعاً ديناميكياً فى طريقه إلى حالة معينة من التوازن. وما يفصل علم الاجتماع الماركسى فى هذا المجال كما فى المجالات الأخرى ـ عن الاتجاهات الوضعية، والنسبية، والانتقائية فى علم الاجتماع ـ أنه يدرك المفهوم الأساسى، لا فى الوعى الجماعى الفعلى، ولكن فى المفهوم المبنى للوعى الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذى يؤدى إلى فهم الاحتمال الأول (الوعى الفعلى) .

ب ـ إن العلاقة بين الإيديولوجيا الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة: الأدبية والفلسفية، والنظرية .. إلخ لا تكمن فى تطابق مضمونهما، وإنما تكمن فى الدرجة المتقدمة جداً من التماسك، وفى تماثل الأبنية. وهما تماسك وتماثل يمكن أن يتم التعبير عنهما فى مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقى للوعى الجماعى .

جـ ـ إن العمل الأدبى الذى يتطابق مع البنية العقلية لمجموعة اجتماعية معينة يمكن أن يقوم ببلورته، فى حالات استثنائية معينة، أديب فرد يكون على صلة ضئيلة جداً بهذه المجموعة. ويكمن الطابع الاجتماعى للعمل الأدبى فى الحقيقة القائلة بأن أديباً فرداً لا يمكنه بحال أن يؤسس من لدنه بنية عقلية متماسكة تتطابق مع ما يسمى «رؤية العالم». إن مثل هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلا مجموعة، أما الوجود الفردى فليس فى مقدوره إلا أن يرتفع بها إلى أعلى درجة من درجات التماسك، وأن ينقلها إلى **مستوى** الإبداع الخيالى، أو التفكير المفهومى .. إلخ .

د ـ إن الوعى الجماعى ليس واقعاً مباشراً ولا مستقلاً. بل هو الوعى الذى يتم التعبير عنه ضمنياً فى سلوك الأفراد كلاً، وهم أفراد يرتبطون بالحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية .. إلخ .

ومن الواضح أن هذه فرضيات بالغة الأهمية، وتقنعنا بالفارق الواسع بين المفهوم الماركسى والمفاهيم الأخرى لعلم اجتماع الأدب . ومع ذلك، وبالرغم من هذا الفارق، فإن المنظرين الماركسيين، مثلهم فى ذلك مثل علماء اجتماع الأدب الوضعيين والنسبيين، لديهم أفكار دائمة عن أن الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يتم التعبير عنها على المستوى الأدبى، والفنى، والفلسفى إلا عبر حلقة وسيطة هى الوعى الجماعى .

وأول ما يصدم المرء فى الحالة التى درسناها منذ قليل أننا، برغم عثورنا على تماثل محدد بين أبنية الحياة الاقتصادية وتجلٍّ آخر من تجلياتها مهم ومحدد، فإننا لانستطيع أن نتبين البنية المماثلة على مستوى الوعى الجماعى الذى يبدو حتى الآن كأنه حلقة وسيطة لاغنى عنها ، سواء فى إدراك التماثل، أو فى إدراك علاقة مقنعة ويمكن ضبطها بين الأركان المختلفة للوجود الاجتماعى .

ولا تبدو الرواية، بالطريقة التى حللها بها لوكاتش وجيرار، انتقالاً بأبنية الوعى لدى مجموعة اجتماعية معينة إلى أبنية خيالية. وإنما تبدو، على العكس، (ربما تكون هذه هى حالة الغالبية العظمى من الفن الحديث عموماً) بحثاً عن قيم لا توجد مجموعة اجتماعية تدافع عنها بشكل فعّال، قيم تميل الحياة الاقتصادية إلى جعلها قيماً ضمنية فى وعى كل أعضاء المجتمع .

تقول الفرضية الماركسية القديمة إن البروليتاريا هى المجموعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على صياغة دعائم ثقافة جديدة، ذلك أنها لم تندمج فى بنية المجتمع المشيأ. وهى فرضية تنطلق من الطرح السوسيولوجى التقليدى، الذى يفترض أن كل الإبداعات الثقافية الأصيلة والمهمة لا يمكن أن تنبع إلا من التناغم الأساسى بين البنية العقلية للمبدع، والبنية العقلية لمجموعة جزئية ذات حجم صغير، ولكنها ذات طموح شامل. ولقد ثبت أن التحليل الماركسى لم يكن كافياً فى الواقع، بالنسبة للمجتمع الغربى على الأقل ؛ فالبروليتاريا الغربية، بغض النظر عن أنها بقيت بعيدة عن المجتمع المشيأ وأنها عارضته بوصفها قوة ثورية، أصبحت على العكس مدمجة فى بنيته إلى درجة كبيرة. كما أن وحدتها التجارية ونشاطها السياسى ـ بغض النظر عن إسقاط هذا المجتمع واستبداله بعالم اشتراكى ـ مكّنتها من الحصول على مكانة أفضل نسبياً من تلك التى تنبأ بها تحليل ماركس .

وعلاوة على ذلك، ظل الإبداع الثقافى على ازدهاره، برغم التهديد المتزايد من قبل المجتمع المشيأ. فالأدب القصصى ـ ربما بوصفه إبداعاً بويطيقياً حديثاً ـ والتصوير المعاصر هما من أشكال أصيلة من الإبداع الثقافى، حتى لو قلنا إنهما لم يستطيعا أن يكونا ، ولو لمرة واحدة على صلة وطيدة بوعى جماعة اجتماعية محددة .

وقبل أن نمضى فى دراسة العمليات التى ينتج عنها هذا الانتقال المباشر للحياة الاقتصادية داخل الحياة الأدبية، والعمليات التى تجعل ذلك ممكناً، ربما كان من الواجب أن نسجل : أنه على الرغم من أن هذه العمليات تبدو متعارضة مع مجمل تراث الدراسات الماركسية للإبداع الثقافى، فإنها مع ذلك تثبت صحة واحدة من أهم التحليلات الماركسية للتفكير البرجوازى التى سميت نظرية تقديس السلعة (فيتيشية السلعة) والتشيؤ، وتم هذا بطريقة هادئة وغير متوقعة. ويؤكد هذا التحليل الذى يراه ماركس واحداً من أهم اكتشافاته، أن الوعى الجماعى فى مجتمعات السوق (أو فلنقل فى أنماط المجتمعات التى يسيطر عليها النشاط الاقتصادى) يفقد تدريجيا كل الواقع النشط ويميل إلى أن يصبح مجرد تقديس للحياة الاقتصادية (٦) ، ثم يميل إلى الزوال فى آخر الأمر .

من الواضح إذن أن بين هذا التحليل بالذات من تحليلات ماركس والنظرية العامة للإبداع الأدبى

والفلسفى لدى الماركسيين المتأخرين الذين افترضوا دوراً نشطاً للوعى الجماعى ـ لا نقول إن بينهما تناقضاً ولكن بينهما عدم انسجام. ولم تتخيل النظرية المتأخرة أبداً عواقب ذلك على علم اجتماع الأدب كما هو فى عقيدة ماركس، إذ تقع فى مجتمعات السوق تعديلات جوهرية على وضع الوعى الفردى والوعى الجماعى، كما تقع ـ ضمنياً ـ على تصور العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية. لقد تم تحليل ظاهرة التشيؤ على مستوى الحياة اليومية لدى ماركس أولاً، ثم تم تطويرها بعد ذلك لدى لوكاتش فى مجالات الفكر الفلسفى والعلمى والاجتماعى، وتبناها فى النهاية عدد من المنظرين فى ميادين علمية متنوعة، وقمت أنا نفسى بنشر دراسة حول هذه الظاهرة. ومن ثم سيبدو، ولو للحظة على الأقل، أنه قد تم إثباتها من خلال الحقائق التى جاءت فى التحليل السوسيولوجى لشكل قصصى محدد.

حين نقول ذلك ينشأ سؤال مؤداه : كيف يتم صنع الحلقة التى تصل بين الأبنية الاقتصادية وتجلياتها الأدبية، فى مجتمع تظهر فيه هذه الحلقة خارج نطاق **الوعى الجماعى**.

من هذا المنطلق، سوف أصوغ الفرضية التى تقول بوجود نشاط متآزر لأربعة عوامل مختلفة، كما يلى:

أ ـ على أساس من السلوك الاقتصادى ووجود القيمة التبادلية، ولدت فى فكر أفراد المجتمع البرجوازى **مقولة «التوسط»** بوصفها شكلا من أشكال الفكر الأساسية التى تم تطويرها أكثر فأكثر، مع ميل ضمنى إلى إحلال وعى كلّى زائف محل هذه المقولة، حيث تصبح القيمة الوسطية قيمة مطلقة، ومع ذلك تختفى القيمة المتوسَّط إليها. أو فلنقل بعبارة أوضح: إن هذا يتم مع نزوع إلى التفكير فى كل القيم من منظور التوسط، على أن يكون هذا النزوع مقترناً بنزوع إلى جعل المال والمكانة الاجتماعية قيماً مطلقة، وليس مجرد توسّطات تقدم مدخلاً إلى قيم أخرى ذات طابع كيفى .

ب ـ بقى عدد من أفراد هذا المجتمع إشكاليين فى جوهرهم، بقدر ما ظلت القيم الكيفية مسيطرة على تفكيرهم وسلوكهم، حتى وإن كانوا غير قادرين على تخليص أنفسهم كليّة من وجود التوسّط الممزِّق الذى هو فعالية تتخلل البناء الاجتماعى كله.

وأول من يدخل ضمن هؤلاء الأفراد المبدعون، والكُتّاب، والفنانون، والفلاسفة والمنظرون، ورجال النشاط.. إلى آخر هؤلاء ممن يحكم تفكيرهم وسلوكهم قيمةُ عملهم قبل كل شئ، حتى وإن لم يتمكنوا من الفرار بشكل نهائى من تأثير السوق، ومن الترحاب الذى يبسطه عليهم المجتمع المشيأ .

ج ـ ولأنه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة، فإن الأرجح فى هذه الحالة ألا يتمكن نوع الرواية من الظهور والنمو إلا بقدر ما يكون غير **مرتبط بالمفاهيم**، وعاطفياً، وساخطاً. ولقد نمت الرغبة الجامحة فى الوصول إلى قيم كيفية فى المجتمع كله، أو ربما نمت بين الطبقات الوسطى فحسب، حيث تأتى الغالبية العظمى من الروائيين (٧) .

د ـ وأخيراً، توجد فى المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التى لا تجاوز الفرد، غير أن لها مع ذلك هدفاً شاملاً ومصداقاً عاماً داخل هذه المجتمعات . هذه هى قيم الفردانية الليبرالية المحكومة بالوجود الفعلى للسوق القائم على التنافس (فى فرنسا كانت قيم الحرية، والمساواة، والملكية الخاصة .. وفى ألمانيا كانت **قيم الملكية** ومشتقاتها : التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية .. إلخ)، وعلى أساس من هذه

القيم ظهرت سيرة حياة الفرد، وهى السيرة التى أصبحت العنصر الأساسى فى الرواية. وهى تفترض هنا على كل حال شكل الفرد الإشكالى بناء على ما يلى:

١ ـ التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين الذين تمت الإشارة إليهم فى الفقرة (ب).

٢ ـ التناقض الداخلى بين الفردانية بوصفها قيمة شاملة أفرزها مجتمع برجوازى، والقيود المهمة والمؤلمة التى يفرضها هذا المجتمع نفسه على إمكانات تنمية الفرد.

ويبدو لى هذا التصور الافتراضى مؤكداً من خلال الحقيقة التالية: عندما تم استبعاد واحد من هذه العناصر الفردانية الأربعة، بالتدريج من خلال تحول الحياة الاقتصادية، وحلول الاقتصاد القائم على التكتلات والاحتكارات محل الاقتصاد القائم على التنافس الحر (وهو تحول بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، لكن معظم الاقتصاديين يجعلون نقطة التحول الأساسية بين سنتى ١٩٠٠ و١٩١٠) ـ عندما حدث هذا شاهدنا تحولاً مماثلاً فى الشكل الروائى بلغ ذروته فى الذوبان التدريجى، ثم الاختفاء للشخصية الفردية، أى لشخصية البطل. وهو تحول يبدو لى محدداً بطريقة عامة جداً، خلال فترتين اثنتين:

أ ـ **الفترة الأولى**، هى الفترة الانتقالية التى جاء خلالها اختفاء أهمية الفرد بمحاولات لإحلال القيم التى أفرزتها إيديولوجيات مختلفة محل سيرة الحياة التى هى محتوى العمل القصصى؛ إذ على الرغم من أن هذه القيم أثبتت أنها أضعف من أن تنتج أشكالها الأدبية الخاصة بها فى المجتمعات الغربية، فإنها قد تعطى لشكل كان موجوداً وفقد محتواه السابق فرصة جديدة للحياة. على هذا المستوى أولاً وقبل كل شئ، كانت أفكار الوحدة، والواقع الجماعى (المؤسسات، والعائلة، والمجموعة الاجتماعية، والثورة ... إلخ)، وهى أفكار كان قد تم إنتاجها وتطويرها فى الفكر الغربى عن طريق الإيديولوجيا الاشتراكية .

ب ـ أما الفترة الثانية فهى التى بدأت، بدرجة أو بأخرى، مع كافكا، وتستمر حتى **الرواية الجديدة** المعاصرة التى لم تصل بعد إلى نهاية ما . وهى فترة تتميز بالتخلى عن أية محاولة لإحلال واقع آخر محل البطل الإشكالى وسيرة حياة الفرد . كما تتميز بالاجتهاد من أجل كتابة رواية تغيب فيها الذات ولا يوجد فيها أى بحث متقدم [٨] .

وهى رواية تفعل هذا دون أن يقال: إن هذه محاولة للحفاظ على الشكل الروائى، عن طريق إعطائه محتوى يرتبط ولا شك بمحتوى الرواية التقليدية (أنها رواية تملك دائماً الشكل الأدبى المعبّر عن البحث الإشكالى وغياب القيم الإيجابية). غير أنها، مع اختلافها عنها اختلافاً جوهرياً (إذ إنها تنطوى على استبعاد لعنصرين أساسيين من عناصر المحتوى المحدد للرواية هما سيكولوجية البطل الإشكالى، وقصة بحثه الأعمى) كانت تفرز فى الوقت نفسه توجهات متوازية إلى أشكال مختلفة من التعبير. قد نجد هنا عناصر من سوسيولوجيا مسرح العبث (بيكيت، ويونسكو، وأداموف خلال فترة معينة) كما نجد أيضاً عناصر من السوسيولوجيا الخاصة بجوانب معينة من الرسم غير الرمزى .

ولابد لنا أن نشير أخيراً إلى مشكلة قد تكون ـ وينبغى أن تكون ـ موضوعاً لبحث أخير. إن الشكل الروائى الذى ندرسه هنا هو فى جوهره شكل للنقد والمعارضة، إنه شكل يقاوم مجتمعاً برجوازياً نامياً . والمقاومة الفردية إنما ترتد، داخل الجماعة، إلى عمليات فيزيقية **عاطفية لا ترتبط بالمفاهيم**؛ ذلك أن المقاومات الواعية التى قد تبلور أشكالاً أدبية تنطوى على إمكانية بطل إيجابى (وعى معارضة بروليتارى فى المقام الأول، من ذلك النوع الذى كان ماركس يأمل فيه ويؤكده) لم تنم فى المجتمعات الغربية بما فيه الكفاية. وهكذا

تشبت الرواية ببطلها الإشكالي ـ على عكس الرأى التقليدى ـ أنها شكل أدبى يرتبط على نحو خاص بتاريخ البرجوازية، وليس بالتعبير عن الوعى الفعلى أو الوعى الممكن لهذه الطبقة .

وتبقى المشكلة هنا حول ما إذا لم تكن هناك، فى موازاة هذا الشكل الأدبى، تنمية لأشكال أخرى يمكن أن تتماثل مع القيم الواعية والرغبات الجامحة للبرجوازية وأود أن أشير فى هذا الصدد، إشارة هى محض اقتراح افتراضى، إلى إمكانية أن يشكّل عمل بلزاك ـــ الذى خضع بناؤه للتحليل من هذا المنظور ـــ التعبير الأدبى العظيم والوحيد عن العالم كما بنته القيم الواعية للبورجوازية : الفردانية ، الظمأ إلى القوة ، المال ، الجنس وهى القيم التى تغلبت على القيم الإقطاعية القديمة : الإيثار الإحسان ، الحب ..

قد ترتبط هذه الفرضية ، سوسيولوجياً ـ إذا ثبت أنها صحيحة ـ بالحقيقة القائلة إن عمل بلزاك يقع بالضبط فى الفترة التى شكلت فيها الفردانية ـ تاريخياً وفى حد ذاتها ـ وعى البرجوازية التى كانت مشغولة ببناء مجتمع جديد ، ووجدت نفسها فى أعلى وأقوى مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية الحقيقية .

ولابد أن نسأل أنفسنا أيضا : لماذا لم ينل هذا الشكل من أشكال الأدب القصصى ـ باستثناء هذه الحالة الوحيدة ـ إلا أهمية ثانوية فى تاريخ الثقافة الغربية؟ لماذا لم ينجح الوعى الفعلى ولا الرغبات البرجوازية مرة ثانية ، وعبر القرنين التاسع عشر والعشرين، فى خلق الشكل الأدبى الخاص بها ، وهو الشكل الذى قد يكون فى المستوى نفسه للأشكال الأخرى التى يتألف منها التراث الأدبى الغربى ؟

وأود أن أطرح فى هذا الصدد مجموعة قليلة من الفرضيات العامة ؛ فالتحليل الذى قمت به منذ قليل يشمل واحدة من أكثر الروايات أهمية ، وهى تشكل حالة تبدو لى الآن مفيدة فيما يتصل بكل أشكال الإبداع الثقافى تقريباً . وفيما يتعلق بهذه الحالة يتألف التعبير الوحيد الذى يمكننى أن أراه للحظة ، من عمل بلزاك [9] الذى كان قادراً على إبداع عالم أدبى ضخم ينبنى على قيم فردانية خالصة ، فى لحظة تاريخية كان الناس فيها تحركهم قيم تاريخية كانت آخذة فى إنجاز هبّة تاريخية مهمة (إنها الهبة التى لم تكتمل على حقيقتها فى فرنسا حتى نهاية الثورة البرجوازية فى عام ١٨٤٨).

باستثناء هذه الحالة الوحيدة (ربما لابد أن يضيف المرء هنا استثناءات أخرى قليلة وممكنة لم ألتفت إليها) يبدو لى أنه لم يكن هناك إبداع أدبى وفنى مفيد إلا عندما كان هناك طموح إلى التعالى من قبل الفرد ، وبحثٌ عن قيم كيفية مجاوزة للفرد . لقد كتبت مستخفاً بيسكال المتغير : «إن رجلا يمضى فى إثر رجل» ، وهذا يعنى أنه لايمكن للرجل أن يكون أصيلا إلا بقدر ما يفهم نفسه ، أو يشعر بنفسه جزءاً من كل متطور، ويضع نفسه فى وضع تاريخى أو متعال ومجاوز للفرد . غير أن الإيديولوجيا البرجوازية المحكومة بوجود النشاط الاقتصادى ، مثلها فى ذلك مثل المجتمع البرجوازى نفسه ـ هذه الإيديولوچيا هى بالضبط أول إيديولوچيا فى التاريخ تكون دنيوية وتاريخية على نحو جاد فى الوقت نفسه . إنها أول إيدولوچيا تتوجه إلى إنكار أى شىء مقدس ، سواء كانت قداسة العالم الآخر فى الأديان السماوية أو القداسة الملازمة للمستقبل التاريخى . وهذا هو السبب الأساسى، فيما أرى ، الذى جعل المجتمع البرجوازى يخلق أول شكل من أشكال الوعى غير الاستيطيقى فى جوهره . إن السمة الرئيسية للإيديولوچيا البرجوازية ، أى العقلانية ، تتجاهل فى تجلياتها المتطرفة أى وجود للفن . لا وجود للجماليات الديكارتية أوجماليات سبينوزا ، أو حتى جماليات باومجارتن . إن الفن مجرد شكل هزيل من أشكال المعرفة .

ليس من قبيل المصادفة إذن ألا نجد أية تجليات أدبية عظيمة للوعى البرجوازى نفسه ، باستثناء مواقف قليلة محددة؛ ففى مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان

فرداً إشكالياً كما قلت من قبل ، وهذا يعنى أنه فرد منتقد ، ومعارض للمجتمع .

ومع ذلك كان للإيديولوجيا البرجوازية المتشيئة قيمها الرئيسية . وهى قيم كانت أصيلة فى بعض الأحيان ، مثل قيمة الفردانية ، وكانت فى أحيان أخرى قيماً تقليدية خالصة ، مثل التى يسميها لوكاتش « وعياً زائفاً» وفى أشكالها الأكثر تطرفاً: سوء النية و « ثرثرة » هيدجر. لقد دخلت هذه الأنماط ـ الأصلية منها والتقليدية ـ ضمن الوعى الجماعى ، حيث كانت قادرة فى النهاية ـ وفى الوقت نفسه الذى تنتج فيه شكل الرواية ـ على إنتاج أدب مماثل يحكى أيضاً تاريخاً فردياً وكافياً بطبيعته، لأن القيم المفهومية كانت مضمّنة ، واستطاعت أن تصور بطلا أيجابياً .

وسوف يكون أمراً طريفاً أن نتتبع التعرجات فى أشكال الرواية الثانوية التى تتأسس، بتلقائية كاملة، على الوعى الجماعى. وربما ينتهى المرء إلى سلسلة متنوعة جداً: من أن أدنى الأشكال حيث نمط ديلاى، إلى أعلى الأشكال التى يمكن أن نجدها عند كتاب مثل ألكسندر دوماس أو إيوجين سو. وربما كان ينبغى أن نضع فى هذا المستوى أيضاً، وفى **موازاة الرواية الجديدة**، مطبوعات رائجة معينة من تلك التى تحكمها أشكال جديدة من الوعى الجماعى.

على كل حال ، إن الصورة التخطيطية التى حاولت رسمها فيما مضى تبدو لى كأنها تمدنا بإطار عام لدراسة سوسيولوجية لشكل الرواية . وسوف يكون لمثل هذه الدراسة أهميتها القصوى بصرف النظر عن موضوعها الخاص ؛ فسوف تشكل إسهاماً لا يستهان به فى دراسة الأبنية الفيزيقية لمجموعة اجتماعية محددة ، وللطبقات الوسطى على وجه الخصوص .

الملاحظات والمراجع:

١ ـ جورج لوكاتش: **نظرية الرواية**، ١٩٧١ (ترجمة أ . بوستوك) لندن، مطبعة ميرلين.

٢ ـ رينيه جيرار: **الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية**، ١٩٦١ ، باريس جراسيت.

٣ ـ أيًا ما كان الأمر، لابد أن أقول هنا إن نطاق مصداق هذه الفرضية فى رأيى لابد أن يختبر، لأنه على الرغم من أن الفرضية قد تكون طُبِّقت على أعمال مهمة فى تاريخ الأدب مثل (دون كيشوت) لسيرفانتس و(الأحمر والأسود) لستندال و(مدام بوفارى)، و (التربية العاطفية) لفلوبير، فإنه لا يمكن تطبيقها أبداً على La Chartreuse de parme) إلا على نحو جزئى، ولا يمكن تطبيقها أبداً على أعمال بلزاك، وهى الأعمال التى تحتل مكانة مرموقة فى تاريخ الرواية الغربية. ومهما يكن من أمر، فإن تحليلات لوكاتش تجعلنا قادرين ، فيما يبدو لى مثلاً، على الشروع فى الدراسة السيكولوجية الجادة للشكل الروائى.

٤ ـ توجد فى فكر هيدجر، كما فى فكر لوكاتش، هوة واسعة بين الوجود (الكلية بالنسبة للوكاتش) وما يمكن أن نتكلم عنه بصيغة إشارية (ما هو فى حكم الحقيقة) أو بصيغة طلبية (ما هو فى حكم القيمة).

وهذا هو الفارق الذى يضعه هيدجر بين الوجود Ontological والوجود المتعين Ontic. ومن هذا المنظور تبقى الميتافيزيقيات التى هى واحدة من أعلى أشكال الفكر وأكثرها تعميقاً ـ تبقى فى التحليل الأخير تحت سيطرة الوجود المتعين ontic .

بينما يتفق كل من هيدجر ولوكاتش على ضرورة التفرقة بين الوجود Ontological والوجود المتعين The Ontic ، رالكلّى والنظرى، والافتراضى والميتافيزيقى ـ تختلف مواقفهما اختلافاً جوهرياً فى الطريقة التى يتم به فهم العلاقة بين هذه الأشياء؛ ففكرة لوكاتش، بوصفها فلسفة للتاريخ، تتضمن فكرة الوصول إلى وجود المعرفة، والأمل فى التقدم، وخطر التقهقر. إن التقدم عنده إذن هو أن نجمع بين الفكرة الوضعية ومقولة الكلية ، أما التقهقر فهو أن نباعد بين هذين العنصرين فى نهاية الأمر. ومهمة الفلسفة هى بالضبط تقديم مقولة الكلية بوصفها أساس كل بحث جزئى، وكل انعكاس على المعلومات الوضعية.

ويقيم هيدجر، على الجانب الآخر، فصلاً حاداً (وهو فصل مجرد ومفهومى) بين الوجود Being والمعطيات الموجودة datum، بين الوجود والوجود المتعين، بين الفلسفة والعلوم الوضعية، مستبعداً بهذا أية فكرة عن التقدم والتقهقر. إنه يصل فى النهاية أيضاً إلى فلسفة فى التاريخ، لكنها فلسفة مجردة ولها بعدان: الأصيل وغير الأصيل، الانفتاح على الوجود ونسيان الوجود.

ومن هنا، فإنه على الرغم من أن مصطلحات چيرار هيدجرية الأصل فإن تقديمه لمقولتى التقدم والتقهقر يجعلها على صلة بلوكاتش.

٥ ـ بينما يبقى كل تبادل مشتتاً لأنه يعتمد على فوائض القيمة وحدها، أو لأن له طابع تبادل القيم الاستعمالية التى لا يستطيع الأفراد أو المجموعات إنتاجها فى ظل اقتصاد طبيعى فى جوهره ـ بينما يحدث هذا، لا تظهر البنية العقلية للتوسط أو تبقى ثانوية. إن التحول الأساسى فى تطور التشيؤ ينتج عن مجىء ظاهرة الإنتاج من أجل السوق.

٦ ـ إننى أتحدث هنا عن «انعكاس وعى» عندما يخضع محتوى هذا الوعى، ومجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة لهذا المحتوى (ما أسميه «بنيته») ـ يخضع لفعل مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية، دون أن يحاول مقاومتها. ولا ينتشر هذا الموقف على المستوى العملى أبداً فى المجتمع الرأسمالى؛ فهذا المجتمع يخلق، على كل حال، ميلاً إلى التناقص السريع والتدريجى فى تأثير الوعى على الحياة الاقتصادية، ويخلق على العكس ميلاً إلى التزايد المستمر فى تأثير القطاع الاقتصادى من الحياة الاجتماعية على محتوى الوعى وبنائه.

٧ ـ نشأت هنا مشكلة يصعب حلها الآن، لكن البحث السوسيولوچى الملموس سيحلها يوما ما، أعنى مشكلة«الصندوق المصوت» "Sound - Box" لما هو جماعى، ووجدانى وغير مرتبط بالمفاهيم، وهذا ما يجعل تطور شكل الرواية ممكناً.

أعتقد ـ بادئ ذى بدء ـ أن التشيؤ فى الوقت الذى يميل فيه إلى تبديد وإدماج المجموعات الجزئية فى المجتمع كله، ومن ثم يميل إلى حرمانها من نطاق محدد يخصها ـ فى الوقت نفسه يكون له طابع مناقض لحقيقة الكائن الإنسانى الفرد البيولوجية والسيكولوچية، وهى الحقيقة التى لا يمكن أن تفشل ـ بدرجة أو بأخرى ـ فى التوالد عبر الكائنات الإنسانية الفردية. وهكذا تخلق ارتكاسات المقاومة (أو إذا ما أصبح هذا التشيؤ متفسخاً بالنسبة لارتكاسات الهرب من المقاومة، وبطريقة نوعية غاية فى التقدم) تخلق مقاومة متكررة للعالم المشيأ، وهى المقاومة التى ستشكل أرضية الإبداع الروائى.

ويبدو لى أخيراً أن هذه الفرضية على كل حال تحتوى على فكرة مسبقة ولا دليل عليها : وجود طبيعة بيولوچية لا يستطيع الواقع الاجتماعى أن يمحو تجلياتها الخارجية محواً تاماً.

ومن المحتمل تماماً أن تكون مقاومة التشيؤ ـ حتى وإن كانت مقاومة وجدانية ـ محددة فى طبقات اجتماعية معينة وعلى وجه التخصيص. وهى طبقات لابد للبحث الوضعى أن يحددها.

٨ ـ لقد حدد لوكاتش زمن الرواية التقليدية عن طريق الافتراض التالى : «لقد بدأنا طريقنا، وانتهت رحلتنا». ويمكن للمرء أن يحدد الرواية الجديدة عن طريق النصف الأول من هذه الجملة، وقد يتحدد زمنها عن طريق الجملة التالية : «إن الطموح هناك.. لكن الرحلة انتهت» (كافكا ـ ناتالى ساروت) أو ببساطة عن طريق توضيح أن «الرحلة انتهت فعلاً.. رغم أننا أبداً لم نبدأ طريقنا» (الروايات الثلاثة الأولى لروب جرييه).

٩ ـ منذ عام مضى، وعندما كنا نتناول المشكلات نفسها، ونشير إلى وجود الرواية ذات البطل الإشكالى ووجود فرع الأدب القصصى ذى البطل الإيجابى، كنت قد كتبت: «سألخص هذا المقال أخيراً بتساؤل كبير: حول الدراسة السوسيولوچية لأعمال بلزاك، هذه الأعمال التى ألفت فيما يبدو لى شكلاً من الرواية خاصاً بها، وهو الشكل الذى دمج عناصر مهمة تنتمى إلى نوعى الرواية اللذين أشرنا إليهما، وربما يكون الشكل الذى أعاد تقديم أهم شكل للتعبير القصصى عبر التاريخ».

كانت الملاحظات التى صغتها فى هذه الصفحات محاولة ـ بتفاصيل أوسع ـ لتطوير الفرضية التى ألمحت إليها فى هذه السطور.

●

قراءة النصوص القصصية *

كارلهاينز ستيرل

لكى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص القصصية : علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته [1] . فبرغم كل الإشارات الممكنة للواقع فى النص القصصى، فهو يتميز بأنه إنشاء غير إشارى non-referential composition . وهكذا، فإن كل الإشارات إلى الواقع فى القص لها وظيفتها فى إطار شعرية النص الذى يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجربته الجماعية بدرجة أو بأخرى. وإذا كان النص التداولى الإشارى Pragmatic referential text يمكن تصويبه بواسطة معرفتنا بالواقع، فإن النص القصصى - فى انحرافه الممكن عن الحقائق - لا يمكن تصويبه أو نقده [2] . ولكن هذه «الرخصة» التى تنأى بالنصوص القصصية عن مجرد تصوير الواقع، تفرض دافعية وثيقة الصلة بطبيعة القص ذاته. فتعريف القص يشير إلى اختلاف، لا اتفاق، مع واقع حال معين. فإذا افترضنا أن انحرافاً ما ليس مجرد خطأ، فإن إدراك القارئ له قد يمنحه مفتاحاً لفهم المقصد البنائى للنص ودافعيته الشعرية. والمهمة الأولى للقارئ فى النصوص التداولية pragmatic texts والقصصية هى استخلاص أطروحة النص والمنظور الذى تقدم من خلاله. وعلى نقيض النصوص التداولية، فإن العلاقة بين الأطروحة وواقع الحال فى النصوص القصصية ليست محددة تحديداً دقيقاً، كما أن الموقف القصصى يقدم بحيث لا يكون له نتائج حقيقية تقع على القارئ، إذ يلعب القارئ دوراً غير مرتبط بسياق حياته الشخصية، وينطبق ذلك على المؤلف لأن دوره لا يخرج عن حدود النص. ولا تتم عملية القيام بالأدوار

* هذا البحث فصل بعنوان The reading of fictional texts من كتاب (القارئ فى النص Reader in the text)للباحث كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl المعروف بأبحاثه فى نظرية الاستقبال. قامت بالترجمة نشوى ماهر، مترجمة وباحثة مصرية.

فى فراغ إذ هى عملية مبنية على موقف اتصال ضمنى يتميز به القص عن غيره. وقصص الخيال العلمى خير مثال لبناء الموقف القصصى. وطبقاً لنظرية كات هامبرجر Käte Hamburger ، فإن قصص الخيال العلمى تبين أن صيغةالماضى قد تفقد دلالتها الزمنية فى ظروف معينة؛ ذلك أن هذه القصص تكتب باستخدام صيغة الماضى. وتظهر هذه الوظيفة التقليدية للخيال العلمى عندما نفترض، من منظور القارئ، موقفاً ما يقع فى المستقبل أو فيما بعد المستقبل من المنظور القصصى الضمنى الذى يبدو المستقبل التالى له ماضياً (٣) .

وبرغم اختلاف وضع الخطاب التداولى عن القصصى، فإن هذا الاختلاف لايؤثر بالضرورة على الاستقبال الفعلى للنصوص القصصية. وثمة شكل من أشكال الاستقبال للنصوص القصصية يمكن أن نسميه «شبه تداولى» quasi- pragmatic . وفى الاستقبال شبه التداولى يتم تجاوز حدود النص القصصى من خلال وهم يخلقه القارئ بنفسه، وهو وهم يمكن مقارنته بالاستقبال التداولى الذى يجاوز عادة حدود النص فى محاولة لملء الفراغ أو لسد الفجوة بين الكلمة والواقع. وفى الاستقبال شبه التداولى يتم إزاحة القصص عن أصلها اللغوى دون أن يكون لها مكان فى عالم الأحداث الفعلى للقارئ خارج حدود النص .

إن قراءة القصص حسب مفهوم الإيهام المحاكى mimetic illusion تعد شكلاً بدائياً من أشكال الاستقبال له ما يبرره ولو نسبياً؛ فقد يجد القارئ نفسه مدفوعاً لتمثل الأدوار القصصية وهذا يتوقف على حيوية الوهم(٤) . مثال ذلك تجربة الطفل مع الأشياء الخيالية؛ وهى أنقى أنواع هذا الشكل من أشكال الاستقبال وأبعدها عن القيود. ويبدو أن لعالم الحكاية الخيالية حضوراً حقيقياً؛ إذ إن الوسيط اللغوى لا يزال خارج دائرة إدراكه. ذلك هو السبب فى الأثر القوى لما هو خيالى على الطفل برغم تقييده باللغة. فعند قراءة الحكايات الخيالية يواجه الطفل تجسيدات لأشكال ذهنية تمثل خبرات لديه مثل الخوف والأمل والسعادة والشقاء والدهشة والفزع؛ مع ذلك فإن متعة التكرار لدى الطفل تبين رغبته فى السيطرة على هذه الخبرات المجسمة فى عالم من الخفايا الغريبة. وبدلاً من الخضوع لهذا العالم الخيالى، يدخل الطفل هذا العالم فى دائرة من الحركة. ففى (الكلماتWords) لـ«سارترSartre » يرينا هذا الفيلسوف أنه عاش بلا تحفظ، عندما كان طفلاً، فى عالم خيالى منسوج من اللغة، إلا أن خبرته بهذا العالم الوهمى أكسبته وعياً باللغة وبقدرتها على خلق الوهم(٥). إن سمة الوهم المرتبطة بالاتصال القصصى - التى لم يدركها الطفل - ستظل بلا معنى إن لم يحافظ عليها اتساق فكرى معين ينشأ فى نسيج التعبير الخاص بالنص القصصى نفسه. وبرغم أن الطفل لا يزال يجهل العلاقة بين الوهم والاتساق الفكرى، فإن إدراك هذه العلاقة شرط لحدوث الخبرة الجمالية بمجرد الاتجاه إلى تقصى هذا الوهم الإشارى تقصياً جاداً. ولا يمكن لأى وهم، إلا الوهم القصصى، أن يتحول إلى خبرة جمالية تستمر ولا تستنفد نفسها فى إطار الوهم.

يمكن لأى نص قصصى أن يُقرأ قراءة ساذجة . وهذا شكل بدائى من الاستقبال نتعلمه فى الاتصال اليومى، وبرغم ذلك فثمة أشكال خاصة من القصص لاتهدف إلا إلى استقبال شبه تداولى. وفى تلك الحالات يتم إخفاء البنية اللغوية للسرد لتيسير إقامة الجسر بين القصص والوهم الإشارى، ونجد ذلك بصفة خاصة فى نوع من الأدب التافه الذى لا يسعى إلى شىء سوى تشجيع القارىء على خلق واقع وهمى(٦) . وينتج هذا النوع من الأدب بغرض استثارة قوالب مكررة Stereo-types من الخيال والوجدان تحاول إخفاء أثر اللغة فى أصل صنع هذا الوهم. وهذا النوع من الوهم يتميز عادة بعنصر وجدانى قوى، وهو مبنى على قوالب مكررة من

الإدراك والسلوك والحكم تستمد حركتها من النص. ويأخذ التوتر الوجدانى للنص قارئه إلى خارج النص نفسه ويضعه فى حالة وهمية من التوقعات وإشباع التوقعات. فالتوقعات الناتجة عن أوهام لم يتم إشباعها يحكمها الخوف والرجاء، وهى مشاعر يمكن أن نسميها «مؤشرات للضغط الوهمى» vectors of illusory tension. ويعطى هذا التوتر نوعاً من الاتساق للعالم الوهمى خارج حدود النص ويتم تعزيز هذا التوتر على مستوى الخطاب السردى باستخدام منظومة من المثبتات تعمل على توطيد الوهم الذى خلقه النص؛ فالراوى يؤكد القصة بشهادته الشخصية، وتؤكد القصة ذاتها من خلال سلسلة من الأحداث، وتؤكد المفاهيم السردية بعضها بعضاً عن طريق وضوح تداخل علاقاتها، كما يتم تأكيد التوقعات التى أثارها العالم الخيالى عن طريق إشباع هذه التوقعات. وأخيراً يتم تأكيد رؤية القارئ للعالم إذ إن النص لم يثر فيه إلا القوالب المكررة التى صنعها بنفسه وتمد هذه المنظومة من التأكيدات القارئ بتوجه واضح orientation إذ تملأ له كل الفجوات أثناء قيامه بتحويل الرواية إلى وهم (وهم الواقع). وهذا النمط من القراءة، شبه التداولية، غالباً ما يذيب الحدود المميزة للنص contours of the text ويلفقها فى خط واحد وهمى متصل. ويستجيب القارئ لمثيرات النص بأشكال مكررة مستمدة من خبراته الخاصة. ولأنه غير واع بهذه التداولية، تبدو هذه الأوهام التى هى من اختلاقه؛ محتملة الحدوث وحقيقية. وبذلك يحول القارئ عدم إمكانية القصص السردى إلى إمكانية وهم من صنع الذات. إن العلاقة بين الاستقبال شبه التداولى وأحد أشكال القصص التى تعتمد عليه تماثل ظاهرة مشابهة فى مجال الفنون الجميلة. فالناظر إلى صورة ما، دون الوعى بعملية التصوير حاصراً وعيه فى الشئ المصوَّر يستدرج إلى عالم وهمى خارج هذه الصورة ذاتها. وبتعبير أدق، فإن هذا العالم الوهمى ليس خلفية للصورة بل مقدمة لها، لأن الناظر إليها استبدل قوالبه المكررة الخيالية داخله بالعلامات التصويرية Pictorial Signs. وفى هذه الحالة، يمكن للصورة، مثل «الأدب التافه»، أن تقتصر على إغراق مشاهدها فى الوهم الذى خلقه لنفسه. ويمكن تحقيق ذلك دون الحاجة إلى أساليب جمالية معقدة؛ فالرسم السطحى وإبهامه التصويرى الذى يمكن استبداله بقوالب مكررة مثال صريح على قدرة الاستقبال على إخراج المتلقى من حدود التداول الفنى إلى عالم من الخيال الخالص.

والرواية الشعبية على وجه الخصوص شكل من أشكال القص يفترض استقبالاً شبه تداولى؛ فالقراءة هنا مجرد وسيلة لغاية أخرى ألا وهى بناء الوهم. وإن قراءة هذا النوع من الأدب الذى يجتذب اهتمام سوسيولوجيا الرواية لا تستحق اسم القراءة، وذلك أنها منفصلة عن الأنماط العليا للإدراك الواعى؛ فالقراءة الوافية للرواية التى تتخطى الاستقبال شبه التداولى إلى أشكال أعلى من الإدراك هى وحدها التى تناسب المكانة الخاصة للقصص، ولا يمكن للقارئ أن يؤدى المهارات التى يتطلبها النص أو يتناوله تناولاً صحيحاً إلا إذا كان واعياً بالأنشطة المتنوعة الكثيرة المتضمنة فى مفهوم القراءة. فالقراءة الوافية للأدب تستلزم تنوعاً يمكن تحليله مع استحالة تفصيل هذا النوع تفصيلاً كاملاً باستخدام أية نظرية، ولا يمكن تحقيق مثل هذه القراءة إن لم يصاحب فعل القراءة تأمل نظرى Theoretical Reflection.

إن الاستقبال شبه التداولى للنصوص القصصية يجد أصدق تمثيل له فى شخصية «دون كيشوت» إذ يمثل قارئاً تتحول لديه القصص إلى وهم تحولاً يصل إلى احتلال مكان الواقع. ويمثل بطل أول «لارواية» anti-novel حديثة، وهو «دون كيشوت»، النموذج الأصيل للقارئ الذى تمكنت منه القوة الوهمية للنص، وتحولت

القوالب المكررة لقراءاته إلى قوالب مكررة من أفعاله التداولية واللفظية لأنه فقد كل وعى بالنص بوصفه نصاً. وإن مسألة تحويل «النص المفقود» للواقع ذاته إلى نص تمثل نتيجة ساخرة للقراءة التى استسلمت للقوة المركزية للاستقبال Centrifugal Power of reception.

تحرم القراءة شبه التداولية للنصوص القصصية هذه النصوص من بنيتها اللغوية المجسدة. وهذا التعبير المجسد عن النص لن يعيه إلا نوع من القراءة يمكن أن نسميه بالجذب المركزى Centripetal لأنه يوجه اهتمامه إلى «القصصية» ذاتها بدلاً من الخضوع لقوة الطرد المركزى للقصص أو صنعها للوهم. وعند وضع أطر مرجعية لهذا الأسلوب من القراءة يمكن لنظرية الأدب أن تقدم احتمالات استقبال لم تكن معروفة إلا على نحو جزئى من خلال تواريخ استقبال الأعمال المفردة نفسها. وهكذا، يمكن أن تقدم نظرية الأدب طرقاً جديدة فى القراءة تستطيع بدورها أن تمنح القراءة مكانة جديدة فى المجتمع .

إذا أردنا أن نبقى على الدور الذى يقوم به الأدب فى الاتصال، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصى بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال. وكل ما لدينا من توصيف لكيفية قراءة عمل أدبى بعينه لا يتعدى منحى جزئياً، لاتعكس خصوصيته تجربة الاستقبال بكل تعقيدها. وهذا التوصيف مطبوع بالمفاهيم والتقاليد والأهواء المعاصرة له بالإضافة إلى اهتمامات الناقد الخاصة. ومن هنا، فإن ما يرتبط بقراءة ما فى وقت أو مكان معين لا يعنى بالضرورة اتفاقه مع التصميم الغالب على العمل الذى يظهر من خلال موضوعات هذا العمل. وإن عزل وإبراز جانب خاص من العمل من شأنه أن يجعل الاستقبال بمثابة منظومة جديدة من الرؤى. ولأن القراءات المختلفة قد لا تتبع تصميماً موضوعيا thematic scheme واحداً فى تناول موضوعات العمل، يغدو من الصعب استخلاص معنى عمل معين من تاريخ قراءاته. وبرغم أن دراسة تاريخ الاستقبال ضرورية لتأويل النص ولتحديد موقعه بين النصوص الأخرى فإنها ليست بمستوى تعقيد المعنى الذى يقدمه النص ذاته. ولذلك، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية تكميلية فى القراءة تستمد معاييرها المتعلقة باستقبال النصوص القصصية من مفهوم القصصية ذاته. وحتى إن لم تكن العلاقة بين إنتاج النص واستقباله فى عالم القصص تتمتع باستقرار العالم التداولى نفسه، فإن الاتصال القصصى يفترض إجماعاً على وضع القصصية. إن تحليل هذا الإجماع سيبرهن على أن نوع القراءة الذى يشترطه «العقد القصصى» يجب أن يكون من أكثر أشكال القراءة تعقيداً. إن تاريخ القصص هو تاريخ تنامى تعقدها، وهويشير دائماً إلى زيادة تعقد المهارات المطلوبة للإدراك. وكذلك فإن تاريخ مهارة القراءة يشير إلى الاتجاه نحو مزيد من التعقد. وهكذا نشأت أشكال من الاستقبال تتعدى القراءة التداولية الساذجة بمراحل .

إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلاً أعمق للسمات المميزة للقص عموماً. ولقد رأينا أن القصص، بوصفها إنشاءات حرة، لا يمكن أن تصوّب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتى مستقل عن عالم المعرفة، أى أن ما يخص عالم القصص لا يمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة، كما رأينا أن القصص تفترض شكلها الخاص فى الاتصال وهى تصوغ الدور الضمنى للقارئ، ويجب علينا الآن أن نناقش مفهوم القص تفصيلاً.

من حيث المبدأ، تُستخدم اللغة بطريقتين مختلفتين؛ إذ لها وظيفة إشارية كما فى الوصف أو

السرد حيث تتحقق وظيفة الإشارة إلى الذات، ففى «النصوص النظامية Systematic Texts» تكتسب اللغة وظيفة الإشارة إلى الذات إذ تهدف إلى توضيح استخدام اللغة فى النصوص الإشارية؛ على أن ثمة استخداماً آخر للغة يمكن أن نسميه استعمالاً إشارياً زائفاً Pseudo referential ، ففى الاستخدام الإشارى الزائف للغة لا توجد ظروف الإشارة خارج النص، بل ينتجها النص نفسه، وفى النصوص التى تستخدم اللغة استخداماً إشارياً زائفاً، أى النصوص القصصية، لا توجد طريقة للتمييز بين ما قصد المؤلف أن يقوله وما قاله بالفعل، وهذا الاستخدام الإشارى الزائف للغة شكل خاص من أشكال الاستخدام الإشارى الذاتى لها الذى لم تحدد سماته بعد. ومن المهم أن نؤكد أن الاتجاه شبه التداولى نحو النصوص القصصية والوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النصوص القصصية لا يرتبطان ارتباطاً مباشراً؛ بل يجب تجاوز الاستقبال شبه التداولى حتى يمكننا إدراك الوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النص القصصى، فالوظيفة الإشارية الزائفة فى اللغة ليست إلا إشارية ذاتية فى شكل إشارية زائفة. وهكذا يتبين أن النصوص القصصية السرعية إحدى صور النصوص النظامية، إذا كانت كلمة «نظامية» تشير إلى النصوص الحريصة على شروط استخدام مصطلحاتها المتأصلة.

وتظهر هنا معضلة تحتاج إلى تناول خاص؛ إذ يجب أن نتطرق أولاً إلى العلاقة بين التجربة والمفهوم، وهى علاقة شديدة الأهمية لفهم الاستخدامات الإشارية، والإشارية الذاتية، والإشارية الزائفة للمفاهيم التى تم التعبير عنها لغوياً. فالمفاهيم أدوات لتنظيم تجاربنا وتوصيلها . وحسب مصطلحات الظواهرية Phe-nomenology فهى جوانب تندرج تحتها التجارب، ويمكن تصنيف هذه التجارب إلى طبقات، فبعد التعبير عن هذه المفاهيم باللغة يمكن حذفها من سياقها الإشارى ليتسنى تناولها لذاتها، وبهذا يصير المفهوم ذاتى الانعكاس self-reflexive لأنه يردّ إلى ذاته . وفى هذا الوضع، أى وضع النصوص النظامية ، تساعد المفاهيم على بناء التصميمات المنظمة للتجارب، ولن يتم ذلك إلا على حساب التجريد الذى يفرض استبعاد اعتبارات خصوصية الموقف الذى تستخدم فيه هذه المفاهيم ووظيفتها الإشارية الخاصة داخل هذا الموقف ، وهذا العيب المصاحب للاستخدام النظامى ذاتى الإشارة للمفاهيم يعوضه الاستخدام الإشارى الزائف للمفاهيم فى النصوص القصصية . فمن المؤكد أن ارتباطات المفاهيم فى القصص ليست ارتباطات جامدة كما هو الحال فى النصوص النظامية ، بل إن هذا الارتباط يقترح إمكانات لاستخدام المفاهيم وتنظيم التصميمات لتصنيف الخبرة، وإن العلاقة غير المستقرة بين المفاهيم المختلفة تعوضها البنية المغلقة الموحدة التى يتميز بها التداول القصصى ، فحتى العناصر الإشارية التى تظهر هذا السياق «اللاإشارى» تعد جزءاً من هذه الوحدة . على سبيل المثال ، من شأن ربط إشارة إلى مشهد حقيقى بقصة مؤلفة أن يدمج المشهد الحقيقى فى الإطار الأسطورى المغلق لهذه القصة. فأعمال بودلير Baude-laire وبروست Proust وجارثيا ماركيز Garcia Marquez أمثلة على تحويل المشاهد الحقيقية إلى أسطورية بإدماجها فى سياق قصصى موحّد. وكذلك فإن المشهد المؤلف قصصياً قد يصبح جزءاً من خبرتنا الخاصة بالمشاهد الحقيقية. وهكذا يتواصل الواقع المرسوم فى القصص مع القصص المرسوم فى الواقع.

ليس إطار العمل المغلق الخاص بالقصص نتيجة اتساق نظامى بل هو منظومة من الرؤى المرتبطة بتصميم سائد * Predominant scheme أو بنية

* الأصل الألمانى لهذا المصطلح هو "Relevanzfigur" ، وقد قدم له مترجم النص من الألمانية إلى الإنجليزية أربع ترجمات هى :

1 - Predominant scheme .
2 - Structural matrix .
3 - Overall design .
4 - Main structuraldesign .

تركيبية Structral matrix كبرى تمثل مكافئاً للتجربة. إن القص، باستخدامه الإشارى الزائف للّغة، يستطيع أن ينظم علاقات واضحة بين المفاهيم وعلاقات جديدة تختلف كثيراً عن القوالب المكررة للتجربة. وأخيراً فبوسع القص أن يخلق أشكالاً من التجربة لما تستقر فكرياً بعد. وهكذا يقدم القص المفاهيم ويعدّلها من خلال تناول هذه المفاهيم تناولاً تجريبياً أو غير نهائى. وكذلك يقدم القص تجارب ذات مفاهيم مسبقة Preconceptual experience، فكل مفهوم فى النص القصصى تحدده علاقته بمفاهيم النص الأخرى جميعاً. والتحديد القصصى من خلال الاستعانة بعدد محدود من المفاهيم الأخرى يشبه الاستخدام التداولى لكل مفهوم. وعلى ذلك، فإن القص يقدم إطار عمل لاستخدام ألفاظه يكتسب نوعاً من الخلفية المعيارية. فمن المفيد أن نلاحظ أن المعاجم الفرنسية المعتمدة تفضل استخدام النماذج القصصية الشهيرة لتدلل على الاستخدام المعيارى normative للمصطلحات. بل إن النصوص القصصية تسمح بالتناول المفصّل للموضوعات المرتبطة بتجارب ذات مفاهيم مسبقة. وذلك فى إطار عمل فكرى ممكن، وإن هذه الإمكانية تنشأ من الوضع الفكرى الخاص بالنصوص القصصية؛ فإذا تصورنا أن العلاقات النظامية بين المفاهيم علاقات اعتيادية جاز لنا أن نعتبر العلاقات الإشارية علاقات موقفية. فالقصص يتميز بإمكانية فريدة تسمح له بمشاهدة التفاعل بينهما. وهكذا، يمكن أن تقدم العلاقات الاعتيادية تقديماً غير نهائى بوصفها موقفية والموقفية بوصفها اعتيادية.

فإذا كانت النصوص النظامية والقصصية ذاتية الإشارة، فإن النصوص القصصية تختلف عن النصوص النظامية فى جانب فاصل. ففى النصوص القصصية لا تقوم ذاتية الإشارة بدورها على مستوى المفاهيم فحسب، بل إنها شاملة. وتحتاج هذه السمة الفاصلة إلى تفصيل.

عند قراءة النصوص التداولية، يجب أن يكون القارئ قادراً على إعادة بناء أو فهم الموقف المقدّم فى النص وعلى وعى بالمنظور الذى يقدم منه هذا الموقف، وقادراً على فهم المجال المرتبط بخطاب النص والقصد التداولى من ورائه. ويتجاوز القصد التداولى الذى وراء النص حدود هذا النص وهو الذى يقدم له البنية الأم الخاصة به. وبينما يستتبع الاستقبال شبه التداولى للنصوص القصصية التداولية المرتبطة بالاستقبال التداولى نفسها، يظل هناك اختلاف واحد جوهرى؛ حيث يجب فى النصوص القصصية استخلاص شروط الموقف الاتصالى من النص ذاته.

لا تحتاج قراءة النصوص القصصية بوصفها نصوصاً قصصية، إذن، إلى شكل مختلف تماماً من أشكال الاستقبال، بل تحتاج شكلاً يتطلب من القارئ أن يخطو خطوة إضافية ضرورية يفرضها الموقف القصصى ذاته. ولكى يفهم القارئ القصص، عليه أن يستقبلها أولاً بوصفها محاكاة mimesis من نوع القراءة شبه التداولية الذى تحدثت عنه. وهكذا، فإن البعد الجديد للاستقبال الذى يميز القراءة الصحيحة للرواية يعتمد على العكس العام للعلاقة بين «الموضوع theme» و«الأفق horizon» كما نعرفها فى حركة الاستقبال «الطبيعى» أى التداولى وشبه التداولى[7]. وما يعد «مشيراً signifiant» فى الاستقبال شبه التداولى ليس إلا «أفقاً» لما يعد «مشاراً إليه signifié» من ناحية الموضوع. بينما، عند تناول النصوص القصصية بالتفسير فيما يعرف بالدائرة الهرمينوطيقية أو التأويلية، قد يغدو هذا المشار إليه «signifié» أفقاً للمشير «signifiant»الموضوعى وللعمليات التشكيلية بين «المشير signifiant» الأول الذى له إشارة ملموسة والمشار إليه الأخير signifie الذى له وهم إشارى referential illusion .

وبينما تتم حركة الطرد المركزى للنص فى القراءة التداولية نحو بناء معناه آلياً ،ودون مجهود، فإن حركة

الجذب المركزى Centripetal movement المعاكس، وهى السمة المميزة للقصص، غير معتادة ومرهقة ولها اشتراطات منهجية. ويزيد المجهود المطلوب فى القراءة عندما يكون النص القصصى نتاج إجراءات نصية خارج حدود الاتصال اليومى المعتاد. إن تبادل الأماكن بين الموضوع والأفق يمكن أن يكشف البنية القصصية الملموسة للنص بطريقتين مختلفتين، أولاً: من خلال تبادل «رأسى» يركز اهتمامه على الطبقات اللغوية والمستويات التعبيرية وبذلك يعطيها استقلالاً جمالياً نسبياً يتخطى الدور الجمالى المعتاد، ثانياً: عن طريق التبادل «الأفقى» داخل مجال المعانى: بما أن مبدأ القصص يقوم على احتمال تبادل الموضوع والأفق، فإن كل مستويات البنية ليست مجرد وسائل بل هى مراحل تطور القصص. ويعد مستوى المعنى، برغم ذلك، أبرز مستويات البناءات القصصية. ومن منظور المعنى - أو من منظور معاكس - أى من أفق المعنى تستمد كل مستويات البناء القصصى دورها. وكذلك، فإن هذا المستوى هو الذى يفسر التوترات الوجدانية والمشاعر التى يمر بها القارئ إذ تساهم فيها كل المستويات النصية. إن المستوى الفكرى للرواية هو الأساس «المعتاد Prosaic» لكل حالات التحول إلى وهم إشارى بل أكثرها جنوحاً. ولن نتمكن من تقدير البعد الوجدانى تقديراً مناسباً دون أن نهتم بالمستوى الفكرى للرواية؛ وهذا يفسر الضرر الواقع على الأعمال الروائية التى تعتمد على استقبال شبه تداولى من جراء تحويل الاهتمام من الوهم الذاتى الذى يخلقه القارئ إلى أسلوب فكرى واع فى التفسير. وهذا التحويل للاهتمام يقدم فائضاً surplus من الاستقبال لا يحتمله بناء أو تعبير التداول وهذا يكشف فقر البنية الفكرية التى كان القارئ قد غطاها بقوالبه الفكرية المكررة stereo types . إن تحويل المنظور من الوهم الموضوعى thematic illusion والفكرية الأفقية horizontal Conceptuality إلى المفهوم الموضوعى thematic Concept والوهم الأفقى horizontal illusion يستلزم أولاً وعى القارئ بالاستخدام شبه الإشارى للغة بوصفه ذاتى الإشارة، وكذلك فهمه للقصص بوصفها تنظيماً خاصاً مكوناً من تصميمات كثيرة من أجل تنظيم التجربة. ويعتمد هذا النوع من الاستقبال على ربط التفاصيل القصصية بمنظومة فكرية واحدة. ولقد وصف «كانط kant» المهارة الخاصة التى يحتاجها هذا النوع من الاستقبال وصفاً تفصيلياً فى كتابه (نقد الحكم Critique of Judgement) . وتتيح النصوص القصصية تدريباً دائماً لقدرة الحكم التى تمكن الفرد من فهم الخاص بوصفه مظهراً للعام (وقد سماها كانط «الحكم المتأمل» reflecting Judgement)[٨]، وهذا ما قد يمنح قراءة القصص جدوى تتعدى حدود القصص والجماليات.

إن (قدرة) الحكم ضرورية لاكتشاف العلاقات بين المنظومة والإدراك Scheme & Realization التى يقدمها النص نفسه، ولاكتشاف المفاهيم المستترة التى توجه البناء المُسْتَوى للنص Linear . وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التى نتناولها أثناء القراءة فى مكانها من منظومة المفاهيم التى تنظم هذا السياق. وليست هناك قراءة تسمح لنا بترجمة البنية المستوية للنص إلى بنية متعددة الطبقات ورؤية النص القصصى بوصفه امتداداً وشكلاً هرمياً للبنية ينطوى على تنوع كبير من التجارب، إلا القراءة التى تنظر لهذا النص من جهة المفاهيم. وهكذا يمكن أن يعد النص نسيجاً من الأبنية المتعانقة تتبع ترتيباً مستوياً وآخر شديد التعقيد. وإن إدراك هذا الترتيب الثنائى أساس ما يمكن أن نسميه «الشعرية المتغلغلة فى النص» .

وتخضع عملية إبراز الخاص فى الرواية دائماً إلى تبديل فكرى: فمن جانب، تشكل المفاهيم الرئيسية

نظرتنا إلى الخاص. ومن جانب آخر، يُظهر الخاص هذه المفاهيم فى ضوء معين إذ تمثل تجربة القراءة الحالية الخلفية الخاصة لهذه المفاهيم. ويستمد ما يشكل فهمنا للعلاقات الفكرية التى يقدمها أو ينطوى عليها النص من البنية المستوية لهذا النص. وعلى حكم القارئ أن يتخطى هذه البنية المستوية للنص. إذ ينبغى النظر إلى هذا الاستواء النصى فى ضوء علاقته بالتنظيم الفكرى الهرمى للنص بوصفه كلاً. والنص يفسر نفسه إذ يُعبِّر لغوياً عن بنيته الهرمية ويقدم للقارئ نمطاً لقراءته. إن البعد المعرفى للنص مبنى على طبقات مختلفة من المعانى، وينتظم البناء الفكرى فى شكل هرم فكرى من المعانى(٩). ويستطيع القارئ استبيان هذا التنظيم الفكرى أثناء الكشف عن مستوى النص، إذ قد تحدد البنية المستوية للنص تأويل البنية الفكرية وتمييز أهم مواضعها. وتمييز أهم المواضع أو التبئير فى النص -Focal ization هو الذى يكشف عن التوجه الفكرى للنص القصصى وهو كذلك من أهم عناصر النصوص التداولية؛ إذ يكشف عن حال أو موقف معين. ولا يمكن لنا أن نبدّل منظورنا إلى النص إلا بقراءة ثانية، ففى القراءة الأولى وجدنا نصاً يتحرك صوب إظهار تدريجى لمنظومته، والآن نجده بنظرة استرجاعية داخل إطار عمل هذه المنظومة. وتحدث فى القراءة نقلة فى المنظور تنقل القارئ من القصص إلى الوهم، وربما استوت الرواية عالماً أمام ناظرى القارئ بسبب الوهم الإشارى، ولا يمكن لهذه النقلة أن تحدث إلا بأن تعزز جملُ الختام الجملَ الافتتاحية للعمل، ولكن عند قراءة القصص للمرة الثانية يكون القارئ فى موقف يمكنه من تحديد موقع أى جزء فى النص بالنسبة (ليمين) سياقه ـ أى الجزء الذى تمت قراءته من النص يسار * هذا السياق ـ أى الجزء الذى لم يقرأ بعد . وعندما يتوحد السياقان وتتيسر رؤية الجزء المعزول فى سياقه المتكامل يمكن تحديد موضعه داخل الهرم الفكرى. وهكذا تقودنا القراءة الثانية من الاستقبال شبه التداولى الذى ينتج الوهم إلى استقبال القصص بوصفه قصصاً وحينئذ فقط يمكن أن تخضع الشخصيات القصصية لحكم القارئ النقدى(١٠) .

وينبغى أن تُفهم النصوص التداولية وفقاً للقصد الذى يكون خارج النص. ولكن النصوص القصصية ذاتية الإشارة تحتاج تحليلاً للنص فى ذاته. أما الانتقال من استقبال النصوص التداولية إلى دراسة النصوص القصصية فيمكن أن يُشبّه بالانتقال من مستوى ذى بعدين اثنين إلى فضاء ذى ثلاثة أبعاد. تقوم الهندسة الإقليدية Eu-clidus على تكرارية متزايدة من الأبعاد الجديدة تبدأ من النقطة Point إلى الخط line، ومن الخط إلى المستوى Plane، ومن المستوى ثلاثى الأبعاد three- dimensional إلى الفضاء متعدد الأبعاد multi dimensional space ويمكننا أن نستخدم هذا البناء استخداماً استعارياً فنقول : إن الكلمات نقاط نصية وعندما تدخل فى جمل تصير خطاً نصياً، وعندما تشكل مجموعات من الجمل على مستوى المعنى تسمى المستويات النصية، واستمراراً لذلك يظهر النص القصصى فى صورة فضاء نصىّ ترتبط كل عناصره النصية ببعضها البعض، إذ إن الطبيعة الإشارية الزائفة للنصوص القصصية تفترض ضرورة النظر إلى كل مفهوم فى النص فى ضوء باقى المفاهيم(١١) .

وبما أن النص فضاء نصىّ يملك عدداً لا حصر له من العلاقات الممكنة، فإنه سيعد من منظور القارئ ـ فضاء أو وسطاً للتأمل(١٢) بإمكانه أن يظل يستكشفه دون أن ينفد(١٣). وذلك يفسر استحالة الوصول إلى فهم مطلق للنصوص القصصية. يقول «ڤاليرى» عن عملية كتابة النصوص الشعرية إنها لا تكتمل أبداً بل تتقاطع. وهذا ينطبق على عملية الاستقبال إذ لا يحدها إلا قدرة القارئ على فهم العلاقات التى لا تنتهى والتى

* فى النص الأصلى العكس : أى اليسار يمين واليمين يسار لاختلاف اتجاه الكتابة العربية عن اللاتينية [المترجمة] .

تكوّن المعنى المتكامل للنص القصصي. وأن حدود الاستقبال ترجع إلى الحكم والإدراك الذاتي للقارئ وكذلك القيود التي يفرضها الموقف التاريخي الذي تتم قراءة النص في سياقه.

وبرغم أن عمل الاستقبال لا يتوقف أبداً، فإنه ليس بالضرورة عملية اعتباطية... إذ يجب أن يتبع استقبال النص القصصي منهجاً معيناً إذا أردنا أن نضع أيدينا على كنز العلاقات التي يتضمنها؛ فثمة جوانب في النصوص القصصية لا يمكن أن تفسر بغير عملية استقبال منهجية مبنية على نظرية للقصص، ولا يمكن أن يفسرها أسلوب عملي سابق للنظرية. إن العلاقات التي يمكن أن توجد في نص قصصي محدودة عدداً ونمطاً، لأنها خاضعة للحدود الفاصلة للقصص وبنيتها الأم matrix . ورغم أن القارئ الذي يستكشف النص يجد عدداً كبيراً من العلاقات الخاصة بالموضوع واحتمالات لعلاقات غير مرتبطة بالموضوع، فإن حدود القصص محددة تحديداً واضحاً. وإن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع في الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التي يجب التكيف معها، بينما في العالم القصصي الذي يساهم القارئ فيه بالمشاركة في الموقف القصصي، يحدد العلاقة بين الموضوع والخلفية البناء النصيُّ المرتبط بها. وفي أثناء المشاركة في عالم القصص والوهم الذي تثيره، يعيش القارئ في عالم يرتبط بعضه البعض ولا تشوبه جوانب غريبة من الواقع على خلاف ما يحدث في التجربة الحياتية؛ ففي القصص يساهم كل شئ - حتى العارض - في المنظومة العامة، وعندما يحطم الشئ العارض الأوهام فهذا لأجل استثارة أوهام ثانوية، ويجب أن يقر قارئ القصص بأن النصوص القصصية لها أساس نظري. وعلى ذلك، فكل شئ في الرواية له ارتباط بها .

إن التنقل بين التحديد وعدم التحديد determinacy & indeterminacy هو الذي يحدد شكل النص ويصوغ منظومته السائدة التي تحدد بدورها عملية الاستقبال بل تحدد دور القارئ الضمني [١٤] . ويقدم النص منظومات ثانوية لا حصر لها خلاف تلك التي يحددها تصميم بنائها العام ، إذ يستطيع القارئ أن يبني عدداً غير محدود منها من منظور قراءته الخاص، ولكن يجب أن ترتبط هذه المنظومات بالبنية الأم للنص. إن الاعتقاد بأن النص يفرض منظومته السائدة، من شأنه أن يمنع اعتبار الأجزاء الغامضة - أو غير المحددة - في النص مبررات لإبداع القارئ، إذ يجب النظر إلى هذه الأجزاء بوصفها تعديلات في المنظومة العامة، وعلى القارئ أن يستوعب هذه التعديلات أثناء تتبعه للعلاقات النصية بين التحديد وعدم التحديد. وهنا ، أختلف مع جماليات الاستقبال التي يقول بها - «وولفجانج إيزر Wolfgang Iser» والتي ظهرت في مقالتيه : (عملية القراءة The Reading Process) ، و (واقع القصص The Reality of Fiction)[١٥] .

وعلى عكس عدد كبير من الدراسات حول الجوانب الاجتماعية والتاريخية لاستجابة القارئ، يركز مدخل «إيزر» الظواهري على فعل الاستقبال ذاته وبهذا يضيف بعداً جديداً لجماليات الاستقبال، وأنا أتفق معه في ذلك في مقالي هذا ولكني أختلف عنه في مفهومي للنص إذ أعتقد أن النص يخلق لنفسه «بنية أُمّاً» يجب أن ترجع كل الأبنية الثانوية إليها، وكذلك فإن «إيزر» يعتبر بناء المعنى إنجازاً أصيلاً للقارئ [١٦] . فهو يعتبر القراءة عملاً إبداعياً أصيلاً حيث يملأ القارئ فجوات وفراغات عدم التحديد بالاعتماد على قوة خياله، وهو ينجز النص إذ إنه يستمر في خلق تكوينات دائمة التغيّر، وبذلك يدخل القارئ في القصص ويعيشها بوصفها نوعاً من «الواقع» المعقد. ويرى «إيزر» أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل في عملية خلق الأوهام ونسفها وفي الوقت نفسه تكوين أشكال من المعنى وتبديدها. وإذ يبدأ القارئ من لحظات

عدم التحديد أو الغموض فإنه فى الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعى ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبداً مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغيّر (١٧) .

وبرغم أن عرض «إيزر» شديد الإيحاء والتأثير بسبب دقته وفطنته الظواهرية، فإنه يبالغ فى وزن الدور الإبداعى للقارئ. وتعد نظرية «إيزر» نظرية لمتغيرات الاستقبال تعتمد على الثوابت الخاصة بالنص فحسب. ولأن «إيزر» لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات فى عملية الاستقبال ذاتها، فإن نظريته تغفل مساحة من عدم التحديد هى المسؤولة عن تذبذبها بين كونها نظرية فى الشكل أو فى المادة. إن نظرية تقتصر على متغيرات الاستقبال لا يمكن أن تتعدى القول بأن الاستقبال فى كل مرة نتيجة جملة متشابكة من المتغيرات. والنماذج التى يفضلها «إيزر» هى روايات «جويس Joyce » حيث لا عمل تقريباً لثوابت الاستقبال التى كانت تمثل أساس النصوص القصصية التقليدية. فعزل البطل هنا يرتبط بالموقف الانعزالى للراوى والقارئ على السواء. وإذا بدت نظرية متغيرات الاستقبال مناسبة فى هذه الحالة لتبيان شروط التجربة الجمالية، فإن هذه النظرية لا تبدو مناسبة فى حالة القصص التقليدى .

وأرى أن نظرية «إيزر» تمحو معالم ما أعتبره السمة المميزة للقصص، ألا وهى قدرته على التعبير عن نظام من الرؤى Perspectives تقدم للقارئ تجربة تختلف اختلافاً تاماً عن تجارب الحياة اليومية. ففى الحياة الحقيقية لا يمكن الحصول على «الموضوع» إلا باستخلاصه دائماً من سياق يمثل أفقاً لبؤرة الاهتمام أما قارئ القصص فيقابل علاقة قائمة بالفعل بين الموضوع والأفق حددها النص نفسه، وإن هذه العلاقة هى ما يصوغ موضوع التداول . ويقدم القصص إمكانية لترتيب التجربة أو بناء نماذج ممكنة للتجربة ليس بوصفه واقعاً «reality » بل بوصفه لا واقعاً « nonreality » ،

لذلك ـ يجب تصحيح القراءة شبه التداولية التى تخلق أوهاماً ـ ليس بقراءة مختلفة فحسب بل بشكل من الاستقبال يعترف بسمة الإشارية الذاتية التى تميز القصص. حينئذ فقط يكشف النص عن بعد التأويل الذاتى الذى يحتويه والذى يجب أن يرتبط به تأويل القارئ ويظهر ما ينطوى عليه لا توازن imbalance متعمد بين التحديد وعدم التحديد، والذى يقضى عليه عندما يقوم القارئ بملء الفجوات النصية من إبداعه الخاص. ذلك أن اللا توازن شئ أصيل فى النص وهو الذى يوجّه اهتمام القارئ الضمنى فى موقف الاتصال القصصى.

إن ما أسميتها «المنظومة السائدة للنص» هى مظهر لديناميكية موضوعية تتكشف تدريجياً من خلال عرض عدد معين من السياقات المتتابعة كما فى الديناميكية الممتدة فى الرواية أو من خلال وجود سياقات متزامنة مع بعضها البعض كما فى ديناميكيات الشعر المكثفة . وعن طريق التعبير عن منظومة سائدة ـ ولا شئ غيرها ـ يقدم النص القصصى تجربة ليست بالضرورة مستمدة من واقع ما خارج النص بل متضمنة فى عالم التداول نفسه؛ الجمالى المبنى بناء ذا معنى. كما يجب أن أؤكد أن الآراء التى تتبع منظومة معينة فى النص القصصى، لا تتوازى مع آراء الحياة اليومية بل تستولد داخل النص حيث تكون لها وظائف نصية خاصة. إن الكتابة الإبداعية للقصص تخلق، أو على الأقل تجرب، منظومات جديدة من الرؤى (١٨) ، وإن عالم القصص ساحة لتنافس الآراء الجديدة والأساليب الجديدة فى تقديم هذه الآراء. وربما نظرنا إلى الرواية على أساس أنها تشكل أفق حياتنا اليومية وذلك بتقديمها لنماذج جديدة لتنظيم تجربتنا .

ويمكننا أن نفهم المنظومة السائدة للنص القصصى بالاهتمام الشديد بالأبنية النصية وعدم نسيان طبيعة الاستقلالية الإشارية للقصص. ويؤكد «إيزر» على

الإشارية الذاتية باعتبارها سمة فى الخطاب القصصى بل نقطة انطلاقه: «تهيئ سمة الانعكاسية الذاتية فى الخطاب القصصى للخيال الظروف الملائمة لخلق شئ خيالى» [١٩]. ويعتبر «إيزر» أن استثارة الظواهر الغائبة أو غير الحاضرة بمثابة الإنجاز الخاص بذاتية الإشارة [٢٠]. ولكن هذه السمة الخاصة ليست وقفاً على النصوص القصصية لأن التأريخ كذلك يستثير الظواهر الغائبة. إن مفهوم الإشارية الذاتية شديد الأهمية لفهم النصوص القصصية، ولو أن «إيزر» يعتبر أن أهميته تقف عند حدود تقديم الظروف المطلوبة للاستقبال الإبداعى. وهكذا، لا يمكن أن نعتبر القصص «حدثاً» ينبغى على القارئ أن يقوم بترتيبه وإكسابه المعنى، بل يجب أن يعتبر المظهر الفريد لتنظيم معقد من المفاهيم؛ وهذه المفاهيم هى التى تصوغ تصميمه العام وتقدمه فى صورة نموذج للتجربة. على هذا الضوء، تكتسب طبيعة عدم التحديد وعدم الاكتمال والتفتت الخاصة بالقصص مكانة نظرية ما كانت لتأخذها لو أننا قصرنا الاعتماد على إبداع القارئ [٢١]. وعلى سبيل المثال، فعمل مثل (أوبرا أوبيرتا Opera Aperta) لا يمكن أن يقرأ قراءة مناسبة إلا بأن نتجنب التوقف عند القراءة شبه التداولية غير الناضجة التى من شأنها أن تمسخ هذا العمل وتحوله إلى ما يبدو «صورة معنى» تامة. ولا يمكن أن تؤخذ كل جوانب العمل فى الاعتبار وكذلك إمكانية انفتاح هذا العمل إلا بتغيير القراءة شبه التداولية إلى قراءة انعكاسية. ينقد «پيير ماشيرى Pierre Macherey» فى دراسته (نحو نظرية فى الإنتاج الأدبى Pour une théorie de la production Litteraire) من منظور النتاج الأدبى نظرية أمبيرتو إيكو Umberto Eco عن (Opera aperta) والدور الذى تنسبه إلى إبداع القارئ فى إكمال العمل [٢٢]. ويبدو أن أسلوب إيزر لا يسلم من هذا النقد برغم تعقده:

«إن ما لم يفصح عنه داخل العمل ليس فراغاً ـ يجب ملؤه أو خسارة يجب أن تعوض، فلسنا نتعامل مع نقص مؤقت يمكننا أن نتممه، بل علينا أن نعترف بالمكانة المهمة لكل ما لم يقل داخل أى عمل» [٢٣].

ويجب أن ندعم استقبال النصوص القصصية بخلفية نظرية تسمح لنا برؤية معانى الفراغات والتناقضات النصية، إذ تحتاج النصوص القصصية من القارئ أن يبنى رؤى تجريبية تخضع لمنظومة موحدة تتجاوز أفق حياته اليومية وتفتح عليه تجارب جديدة.

إن طبيعة الإشارية الذاتية التى يتميز بها النص القصصى تشترط على القارئ أن ينظر إلى بناءاتها الشكلية فى إطار أفق بناءات المضمون. وفى أثناء قراءة نص قصصى ينبغى على القارئ أن يضع فى اعتباره سمة الإشارية الزائفة لمضمون هذا النص وأن يرجع هذا المضمون إلى المفاهيم التى تظهره. وهكذا، يلعب الشكل دوراً مسيطراً فى النصوص القصصية، إذ إنه يحدد بنيانه ونمط الاستجابة التى يستحثها. ويجب أن نفسر هذه النقطة بصورة أدق، حتى نتجنب سوء الفهم. إن الجانب الشكلى من القصص لا يمكن اختزاله إلى قواعد جماليات الشكل، وفقاً لمبدأ الفن للفن، ولا لفكرة الصيغة البنائية الجوهرية، فسمة الشكل القصصى يحددها دورها الخاص فى تنظيم المفاهيم فى منظومات ممكنة من أجل ترتيب الخبرات. فالتمثيل القصصى ليس تمثيلاً للعالم بل تمثيلاً لأشكال ممكنة من ترتيب الخبرة. وأنا أتفق فى هذه النقطة مع «إيزر». إن المشار إليه فى النص القصصى هو المشير بالنسبة للشكل وهذا لا يشمل أو يستثنى علاقة المحاكاة بين المشار إليه والواقع. فالنصوص القصصية أوسع أفقاً من النصوص الإشارية لأنها تعرض أشكالاً من التجارب الممكنة وتخلقها فى شكل رؤى تنتسب لمنظومات موحدة. ولا يكشف عن الجانب الشكلى فى القصص إلا التحول من وهم المحاكاة الذى تفرزه القراءة شبه التداولية إلى القصص

وتعبيرها الإشارى الزائف. وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية؛ فروايات مثل رواية فلوبير (التربية العاطفية L'Education Sentimentale) ورواية بروست (البحث عن الزمن الضائع A la recherche du Temps Perdu) ، ورواية توماس مان Thomas Mann (دير زيبربرج Der Zauberberg) لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففى هذه الروايات يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذى تتحكم فيه حركة الطرد المركزى للاستقبال لأسلوب الإنشاء ذاته. وتنطبق هذه الطريقة على شعراء مثل« مالارميه Mallarmé» الذى كان ينظم قصصه تنظيماً يستبعد أية قراءة شبه تداولية؛ فلقد كان يعد القراءات شبه التداولية غير كافية على الإطلاق، وكان يتعمد بناء قصائده فى بناء قصصى متبعاً فى ذلك مفهوماً متطوراً جداً للقصصية لا يزال صالحاً لليوم. إذ كان يعتقد أن القصص والانعكاس يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وتتسق شعرية قصائده مع هذا المفهوم. ففى قصائده نجد أن التقنية البنائية التى تفيد التشويق والتى تكون ممزوجة بغموض فى المعنى تشير إلى تأجيل الانتقال من المشير إلى المشار إليه وتجذب الانتباه إلى اللغة نفسها بوصفها الوسيط الشعرى. إن قصائده نماذج لما سميناه «تبادل العلاقة بين الموضوع والأفق». فالموضوع الذى يظهر فى قصائد مالارميه فى سياق أفق المعنى، يعد تجسيداً للفعل اللغوى نفسه، وحينئذ فقط، أى فى عملية التبادل المستمر، يمكن أن يظهر معنى السياق الشامل الذى يستحيل، رغم ذلك، عزله عن البناء اللغوى. وإلى جانب التشويق البنائى اللغوى وغموض المعانى التى يجب استبعادها فى عملية بناء سياق معنى، يكون النفى وسيلة أخرى ضرورية فى شعرية مالارميه ذاتية الإشارة. فبدلاً من استثارة الوهم الإشارى، يقود النفى فى القصص مرة أخرى إلى المنظومة الخالصة لبنيان فكرى دون أية حالة إشارية (٢٤) .

تمثل نظرية مالارميه بداية تقليد يعتبر الإشارية الذاتية سمة جوهرية للقصص تستبعد أية إمكانية لقراءة شبه تداولية. إن عدم قابلية القصص الحديث للتحول إلى مجرد وهم لا يمكن أن تعتبر دعوة لتشجيع القارئ على ابتداع قراءة شبه إشارية اعتماداً على إبداعه الخاص بل إن دور القارئ يكمن فى أداء الحركة الانعكاسية للاستقبال؛ تلك التى تستند مسبقاً إلى شكل القصص نفسه. ولن نستطيع أن نفهم خصوصية الشكل القصصى الحديث دون أن نتبع طريقة فى القراءة تتجاوز الاستقبال شبه التداولى. إن نصوص فرانسيس بونج Francis Ponge الوصفية - التى تتداخل فيها خبرة الأشياء مع خبرة اللغة - وكذلك الألعاب اللغوية الموجودة فى أحدث روايات كلود سيمون Claude Simon ،وجون ريكاردو Jean Ricardou و فيليب سولير Philippe Sollers كلها تتبع هذا التقليد وما كانت لتفهم بدون نظرية مالارميه فى القصص ولكن جيرترود شتاين Gertrude Stein اتبعت هذه الفكرة فى القصص قبل جويس. وعلى سبيل المثال فى النصوص القصيرة الغامضة المسماة (الأزرار الحانية Tender but-tons) لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق التنظيم اللغوى الشكلى للمفاهيم الذى يمثل لب الموضوع الشعرى للنص. وقد تم فصل مادة «المعانى» عمداً من أجل التركيز على القوة التنظيمية للغة على مستوى بناء الجمل، ودوره الأساسى فى تشكيل النص.

يتحدى الأدب التجريبى قارئه فى إيجاد أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القصص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى يحتاج إليها القصص التجريبى الحديث، بما أتيح لها من تقدم فى مجال النظرية من شأنها أن تهيئ لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية .

الحواشى :

(١) هذا المقال نسخة مترجمة ومراجعة من مقال نشر لأول مرة فى "Poetica7" ١٩٧٥ ص ٣٤٥ ـ ٣٨٧ بعنوان - "Was heist Rezeption bei Fiktionalten in Texten?" «ما الاستقبال فى حالة النصوص القصصية؟» . ويسبق أصل المقال تحليل لقراءة النصوص التداولية ويليه عرض لفكرة أن القص هو أفق حياة العالم Life World وأن حياة العالم هى أفق القص ويشير مصطلح "Rezeption" « الاستقبال » إلى نشاط القراءة وبناء المعنى واستجابة القارئ لما يقرؤه [المترجمان إلى الإنجليزية] .

(٢) انظر مقالتى (ص ٥٢٢ ـ ٥٢٤) "Fiktion, Negation and Wirklichkeit" و(٢٣٥ ـ ٢٤٠) "Der Gerauch der Negation Fiktionalen in Fiktionalen Texten" فى Positionen der Negativitäte تحرير Harald Weinrich فى " Poetic and Hermeneutik IV " (ميونيخ ١٩٧٥) .

(٣) انظر : " Die Logik der Dichtung " الطبعة الثانية شتوتجارت ١٩٦٨ ص ٤٩ . وبالإنجليزية (The Logic of Literature منطق الأدب) ترجمة M.J.Rose بلومنجلتن ١٩٧٣ .

(٤) من أجل نظرية فى التمثل القصصى انظر : H.R.Jauss "Negativität und Identifikation : Versuch zur Theorie der asthetischen Erfahung" فى "Positionen der Negativität " ص ٢٣٩ ـ ٢٦٣ .

(٥) باريس ١٩٦٤ (ص ٣٧) وبالإنجليزية "The Words" « الكلمات » ترجمة Bernard Frechtman (نيويورك ١٩٦٤) .

(٦) لتحليل تاريخ القراءة وتراجعها فى المجتمع البورجوازى انظر : الدراسة الشاملة « القصص وعامة القراء » ، التى قام بها ك. د. ليفيز Q.D.Leavis الطبعة الثانية (لندن ١٩٦٨) " Fiction and Reading Public "

(٧) الموضوع theme والأفق horizon مصطلحان رئيسيان فى ظواهرية E. Husserl ، انظر Erfahrung und Urteil تحرير L. Landgrebe (هامبورج ١٩٤٨) وبالإنجليزية Experience & Judgement التجربة والحكم تحرير Landgrebe وترجمة H.R. K. Amerik,S.J.S.Chuchill (Evanton, 111,1973) تأملات فى مشكلة الارتباط « Reflections on the problem of Relevance بقلم A.Schütz ، (نيوهافن، ١٩٧٠) حيث يتم عرض نظرية Husserl فى الموضوع والأفق عرضاً مفصلاً، أما الطبعة الألمانية فانظر : Das Problem der relevanz (فرانكفورت ١٩٧١) .

(٨) انظر : « Kritik der Urteilskraft » تحرير K.Vorlander هامبورج ١٩٥٩ص ١٥ « الحكم هو القدرة على فهم الخاص بوصفه مصنوعاً من العام، فإذا عرف العام (القاعدة، المبدأ ، القانون) كان الحكم الذى يشمل الخاص محدداً . أما إذا كان الخاص الذى نبحث له عن عام معروفاً فإن الحكم مجرد صدى أو انعكاس . [هذه ترجمة مؤلف البحث من الألمانية إلى الإنجليزية] .

(٩) كان إنجاردن Ingarden أول من وضع هذه الفكرة تفصيلياً، انظر : « Das Literarische Kunstwerk » الطبعة الثانية (Tübingen 1965) وخاصة الفصل الثانى « العمل الفنى الأدبى Der Aufbau des Literarische » ص ٢٥ ترجمه إلى الإنجليزية George Grabowicz (Evanston,111,1973) .

(١٠) وليس غير هذا النوع الثانى من القراءة يستوفى شروط ما أسماه نيتشه «فن القراءة البطيئة الفيلولوجى» فى مقدمته إلى Morgenröte إذ يقول « يعلمنا الفيلولوجى[فقه اللغة التاريخى] كيف نحسن القراءة ونهضم المعنى ملياً « وتفصيلاً » وبعناية، إذ تترك الأبواب الخلفية مفتوحة؛ وهى قراءة لا يتوقف بعدها التفكير وتحتاج أنامل وعيوناً حساسة Friedrich Nietzche: Werke in dei Banden ، تحرير K.Schlechta (ميونيخ ١٩٥٤) [الترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية قام بها مؤلف البحث]

(١١) إن هذا التشابك المعقد بين كل العناصر النصية يزداد إشكالياً عند المؤلف كلما زاد وعيه به . فى تعليقه على كتابه (مدام بوفارى) يصف فلوبير مشكلة المؤلف عندما يصير قارئاً لنصه بينما لم يتم كتابته ، وذلك فى خطاب إلى لويز كوليه Louise Colet بتاريخ ٢٢يوليو ١٨٥٢ . منشور فى Extraits de la Correspondance ou préface à la vie d'écrivain تحرير G. Bolléme (باريس ١٩٦٣ ص ٨٣)، يقول فلوبير إن الكاتب والقارئ سواء فى عدم السيطرة على العمل القصصى .

(١٢) فى رسالة الدكتوراه وعنوانها (Der Begriff der Kunstkritik in der deutcheon Romani- (Ben 1920) يقدم فالتر بنيامين هذا المصطلح ليصف . clig نظرية فردريك شليجل عن الاستقبال . وبرغم أن أثر هذه الرسالة غاب وسط أعمال لاحقة، فإن تحليلها الدقيق العميق لنظريات الاستقبال الرومانسية لا يزال يقدم أساساً قيماً لوضع نظرية حديثة فى القراءة .

(١٣) انظر الطبعة الخاصة من Esprit 12 (١٩٧٤) بعنوان، المحاضرة الأولى : فضاء النص. Lecture 1 : L'espace du texte . ويبين مقال جان ريكاردو «La Révolution textuelle Jean Rieardou الثورة النصية» ص ٩٢٧ ـ ٩٤٥ كيف أن الأشكال الأدبية الجديدة تثير أشكالاً جديدة من القراءة .

(١٤) حول العلاقة بين التحديد وعدم التحديد انظر مقالى : p. 240 « Der Gerauch der negation in fikitionalen texten ،

(١٥) انظر ولفجانج إيزر «عملية القراءة : مدخل ظواهري في كتاب «القارئ الضمني» Wolfgang Iser "The Reading Process : A phenomenological Approach" in the Implied Reader (Baltimore . 1974) «يثير النص توقعات معينة ونسقطها نحن على النص بطريقة تختزل الاحتمالات متعددة المعاني Polysemantic إلى تأويل واحد باتباعها التوقعات التي استثيرت وبهذا يتم استخلاص معنى عام متفرد. إن طبيعة تعددية المعنى في النص وعملية خلق الوهم لدى القارئ عنصران متضادان .

وهكذا، فإن بناء المعنى جزء من تكوين الأوهام من خلال القراءة . ففي هذا السياق من المهم أن نشير إلى أن اختزال إمكانات معانى النص يعد بالفعل جزءاً من العملية البدائية الخاصة بالاستقبال التداولي . إن القدرة على اختزال إمكانات المعنى مفترضة في كل مواقف الاتصال . انظر كذلك : واقع القصص : مدخل وظيفي للأدب « The Reality of Fiction: A functionalist Approach to Literature »

New Literary History 7 (1975) P7- 38.

(١٦) انظر : القارئ الضمني ص ٢٩٠ The Implied Reader تبدأ تباينات النص في الظهور عندما نحاول فرض شكل متسق عليه. وهي تمثل الوجه الثاني لعملة التأويل، إذ هي إنتاج عفوي للعملية التي تخلق التباينات بمحاولة تجنبها وإن وجود هذه التباينات هو ما يشدنا إلى النص ويفرض علينا أن نقوم بفحص إبداعي ليس للنص فحسب بل لأنفسنا .

(١٧) تختلف عملية الاستقبال اختلافاً كبيراً حسب قراءة النص من حيث القراءة الهادئة والقراءة بصوت مرتفع أمام جمهور فالقراءة الهادئة تعتمد أساساً على اللغة المكتوبة، أما القراءة بصوت مرتفع فتضيف تنغيماً معيناً وضغطاً معيناً على الكلمات، وهكذا يتم اختزال المعنى العام الشامل في شكل خاص، ولكن هذا الاختزال نفسه الذي يحد من احتمالات التأويل هو ما يجذب الانتباه إلى وجود احتمالات أخرى .

(١٨) إن تعريف فلوبير الجديد للأسلوب بأنه : manière absolue de voir les choses يمكن أن يستثنى من أي معنى ميتافيزيقي ويؤول على أنه يقصد تحرير الكتابة من أنظمة قوالب الرؤى المكررة وقوالبها اللغوية النمطية (خطاب إلى لويز كوليه بتاريخ ١٦ يناير ١٨٥٢) .

(١٩) « Die Wirklicheit der Fiktion » في : Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis ترجمة المؤلف، (ميونيخ ١٩٧٥) تحرير R.Warning ص ٢٩٢ . من أجل نسخة مراجعة ومترجمة لهذه المقالة انظر : « The Reality of Fiction واقع القصص » .

(٢٠) « Die Wirklicheit der Fikition » ص ٢٩١ .

(٢١) في هذا السياق يقترح كارل موورير Karl Mourer تمييزاً مجدياً « بين» «فجوات المعلومات» و«الفراغات الشاغرة» التي على القارئ أن يملأها (Formen des Lesens وهو بحث قدم إلى Tagung des Deutchen Romanrsten verbandes أكتوبر ١٩٧٥ في مانهايم . مع ذلك يجب التنبيه إلى أنه حتى الانفتاح القصصي يفترض مبدأ التمام القصصي .

(٢٢) (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Litteraire

(ميلان ١٩٦٢) Opera aperta

(٢٣) ترجمة المحرر (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Litteraire

(٢٤) انظر مقالي Position and Negation in Mallarmé's " Prose Pour Des Esseintes" Yale French Studies no.54 (1977) 96- 117 وذلك لمناقشة أكثر تفصيلاً [المؤلف] .

الفضاء ـ الزمن *

اقتراب سوسيولوجى

كانديدو بيريث جاييجو

مقدمة

البروفسور كانديدو بيريث جاييجو هو أستاذ فقه اللغة الإنجليزية بجامعة «سرقسطة» الإسبانية وعضو International Seminar of Politics and Humanities بجامعة هارفارد ومحاضر نشط فى عدد من الجامعات الأوروبية والأمريكية . وهو تلميذ نورثروب فراى ومطبق لطروحه فى نطاق النقد الأدبى ونقد الرواية على الأخص . نشر عدة دراسات أدبية منها : (البطل الوحيد فى الرواية الأمريكية) و (الأدب والتمرد فى إنجلترا المعاصرة) و (مستويات الدراما عند Marlowe)، إلخ . وله عدة كتب فى نقد الرواية من أهمها : (مورفولوجيا الرواية ــ اقتراب سوسيولوجى من المسألة السردية) الذى ننقل هنا أحد فصوله إلى العربية، و (الأدب والسياق الاجتماعى) (مدريد، دار نشر SGEL ، ١٩٧٥) و (دوائر سردية) (سرقسطة، دار نشر: Universidad ، ١٩٧٥) ثم (سيكوسيميوطيقا) (سرقسطة، دار نشر Universidad، ١٩٨١) ، وجميعها تشكل وحدة واحدة وتسير فى الاتجاه نفسه .

ويطرح بيريث جاييجو، فى كتابه : (مورفولوجيا الرواية) ، عدة تساؤلات تهدف إلى إعادة الرواية إلى سياقها الاجتماعى والبحث داخلها عن نموذج للواقع . وثمة محاولة لدراسة سوسيولوجية المسألة السردية من منظور العلاقات الداخلية للنص السردى سواء أكان ذلك من الناحية اللغوية أم من ناحية المفهوم، وهى محاولة للتوصل إلى نحوية سردية. وإذا كان تشومسكى يطرح عدة قواعد ونظم تحكم النص على أساس الجملة ، فهذا الكتاب يسعى إلى الهدف نفسه ولكن على أساس النص السردى فى مجمله؛ مقتفياً أيضاً أثر فلاديمير بروب ونورثروب فراى وغيرهما .

وهو يهتم ببنية السرد من منظور سيميولوجى بنيوى يذكر بـ «سوسير» ويختلف عن التناول السيميوطيقى ذى الرافد الفلسفى . ومثل هذه الدراسات (السيمولوجية ـ السردية) تعتمد أساساً على النص السردى فى مجمله، وهو ما يعد تقدماً واختلافاً عن النقد البنيوى التقليدى .

وقيمة هذا المجلد تأتى من كونه نقطة انطلاق لأعمال أخرى أكثر تحليلية للكاتب نفسه ولدراسات أخرى قام بها نقاد آخرون، كما أنه يقترب بشكل أو بآخر من حصاد اجتهادات حركة «النقد الجديد» New Criticism الأمريكية فى المجال نفسه .

المترجم

* هذه ترجمة عن الإسبانية للفصل العاشر والأخير من كتاب **مورفولوجيا الرواية** (مدريد، دار نشر «فوندامنتوس» ١٩٧٣) للناقد الإسبانى كانديدو بيريث جاييجو (**Càndido Pérez Gállego**) . وقام بالترجمة ــ محمد أبوالعطا أستاذ الأدب الإسبانى بجامعة القاهرة .

لنتصور لبرهة أنه يمكن اعتبار ذكر الزمن في الرواية ملمحاً أسلوبياً كغيره، وأن من الممكن قراءة أي تنبيه زمني على أنه إشارة إلى موقع (Situaciòn) سردي لا يخرجنا عن الرواية بل يغوص بنا على نحو ما في حبكتها. وأي اقتراب من الزمن في الرواية ينبغي أن يتحول إلى تحليل شكلي وأن يتجنب العديد من الطروح الفلسفية التي ابتعدت بالمسألة عن نقطة بدايتها الحقيقية. فالزمن موجود، وقبل أن يكون إيعازاً أو نظاماً هو علامة تظهر في السرد في تلك اللحظة المحددة، في تلك الغرفة... وخلال صفحات، لا ترتبط حركة البطل بالزمن، ثم، فجأة، في مكان ما من السرد، يتحرى الوقت في ساعته أو تجعله دقات ساعة قريبة يتذكر أو هو ببساطة يفكر في أنه يعود إلى بيته متأخراً. هذه الطريقة لتخيل أسلوبية للزمن تسعى وراء تحليلية ظهوراته في الرواية: طرائقه المختلفة للتواصل مع الحركة التي مهما كانت استاتيكية لا يمكن أن تتجنب ذكره، لا يمكن أن تتجنب البحث عن أنموذج لتوزيع عنصر الزمن وتوظيفه، كأنما الزمن هو أحد معطيات النص، مثله في ذلك مثل الأسلوب، وعليه يصبح لزاماً عدم الخروج عنه. والأشياء التي سيقدم عليها البطل ينبغي أن تخضع لهذا العنصر الداخل في تطور البطل ذاته.

بيد أنه يمكننا أيضاً الحديث عن فضاء زمني. وأية تحليلية سردية تفكر في التفكيك على أنه نظرية مسبقة. وهذه الطريقة التي تطبق على الجملة ـ الرواية قاعدة كالتي كان يطبقها في اللغة، على سبيل المثال، زليج هاريس (Zellig Harris) (١) تعرض لآلية لتفكيك الحبكة في وحدات، السلوك الكلي في أحداث صغرى. وهو منهج ـ بداية بـ (مورفولوجيا الحكاية) لبروب ـ يشير إلى خمسة أعوام من الاجتهاد البنيوي ويمكنه أن يؤدي إلى أبعاد أخرى. ولاشك في أنه يمكن تفكيك الزمن داخلياً إلى عناصره على اعتبار أنه علامة موقع. وكما يقبل الزمن الحقيقي (الزمن الخارجي) تقسيماً خاصاً، بوسعنا أن نتكهن بأن الزمن المسرود لابد وأن يقبل تقسيمات من نوع خاص جداً ليست لها دائماً علاقة بخطة النص الخارجية. حتى آخر القراء يعلم أن الزمن في الرواية هو حالة لها فقط بعض صلة بالواقع لكنه ليس نموذجاً حياً للشفافية. على هذا النحو يمكن اعتبار أن الرواية تقبل طي سطورها مجموعة استخدامات زمنية، عبارات محددة، وأن تحت هذا الترتيب تنساب نظرية أصيلة من «الأزمنة الخاصة» للمواقع المسرودة ـ التي تدوم في الرواية فترة أطول من دوامها في الواقع ـ أو للمواقع التي تفتقر إلى زمن. وينبع كل هذا الطرح الخاص من منظور يرى الزمن عنصراً يشغل حيزاً أو فضاء. وإذا كان بوسعنا أن نتحدث عن «مكامن» في الرواية، لم لا يمكننا الحديث عن مكامن زمنية لفضاءات تخضع لاستخدامات زمنية خاصة؟ وهذه الطريقة ـ أي إخضاع آلية تقييم الرواية إلى عنصر آخر (داخلي وخارجي) ـ يجب أن تؤتي ثمارها: فمنذ هذه اللحظة، إذا كانت الرواية توظيفاً للزمن، يمكن الحديث عن استخدامات له، اتجاهات، روابط ... إلخ.

وتعترض هذا المنهج في الحال عقبات. ولنتدلل على ذلك بصفحة من رواية (مياو) (٢) ولنستخرج منها الإشارات الزمنية: بعيد ذلك ... بقية الليل ... في اليوم التالي ... مبكراً... في وقت قصير... في ذلك المساء. وهي لا تعكس مطلقاً أية بنية زمنية ما لم تخضع لهيكل لفظي (verbal). فالتكوين السابق في حاجة لأن يكون مصحوباً بمجموعة من البيانات؛ الأفعال وحدها قادرة على منحها. لكننا عند نقل هذه الأفعال على حدة (همس ... نعس ... لم يغمض له جفن ... نهض ... شاجر ...) نلاحظ تعديلاً زمنياً مغايراً طرأ على الأمثلة. هنا، تتخذ الأفعال ـ بكافة ما يترتب على وجودها ـ هيئة أسلوبية. ولا شك أن («بعيد ذلك همس لويس») له قيمة دلالية أسمى و ينطوي على إشارة زمنية أوطد من («وفيها واتته أفكار شريرة، مثل الفرار من المنزل، دون أن

يدرى لمَ»). ومع هذا، فالقضية قد طرحت بالفعل وعلينا تجنب الدخول فى مبالغات فلسفية لحلها. ما يهمنا سيكون ملاحظة موقع الإشارات الزمنية وأدائها فى السرد وكيفية توزيعها فى سياق يتحرك كآلية زمنية.

وهذه الآلية تحترم مكوناتها، كآلة تجرى عمليات جمع وطرح وضرب وقسمة على كميات موجهة وتبحث فى الحال عن ناتج هذه العمليات. ويصير منهج «التوزيع» المعيارى هذا بياناً من الأشكال والتجانسات. وتدلل هذه الأفعال المنفصلة عن بقية النص على ديناميكية استخدامات معينة وتوضح أين يمكن أن توجد فضاءات مكشوفة أو غير مدمجة فى ذلك المخطط الإجمالى من التلاحمات الذى هو الرواية. ويمكن، على هذا الأساس، فهم عملية الشيء/صورته على أنها «خطة استخدامات للفضاء»، بل يمكن أن نقيمها على أساس من الحوافز/ ردود الفعل. وهكذا تتحول رواية «الأهداف المحققة» إلى «أزمنة مستخدمة فى تحقيق أهداف»؛ ورواية «ينبغى أن تحدث للبطل أشياء» تصير رواية «زمن يمكن أن تحدث فيه للبطل أشياء». بهذه الطريقة نحن «نزمّن» الفضاءات المسرودة وننقب عن مكون جديد داخل آلية استخدامات. وهذا المنحى الذى يدمج مناطق محددة فى أخرى يقودنا إلى طرح خاص له علاقة بميول المؤلف فيقدم لنا مناطق «صباحاً»،«مساء»، «ليلاً» على أنها فضاءات (Espacios) متكررة فى العمل الأدبى، إلى ذلك الحد الذى تصير جميعها عنده (الثلاثة معاً، ولنرمز لها بـ (E-3, E-2, E-1) محاور تدور فى فلكها آلية كاملة من الأداءات، وتصير لـ «عند الفجر» أو «فى اليوم التالى» أو «فى ذلك الصباح» أو «فى صباح اليوم التالى» قيمة محددة، وتغدو تقسيماً متكرراً ـ اتفق أو اختلف مع تقسيم فصول الرواية ـ يشير إلى أن السرد قد بلغ وقفة (Pause). وهكذا تتحول هذه المنطقة إلى مكمن لأداءات متعددة ويمكن اعتبارها فضاء مشغولاً، فى مقابل «فى المساء» أو «ليلاً» أو «تلك الليلة» أو «فى الليلة التالية»، التى تعتبر مكملة لأداء متساوى البعد عن نقطة معينة. وهكذا تتشكل سلاسل من الإمكانية الزمنية وتتسع فى أطوار تندمج فيها الأحداث الأدبية [٣]. ونشير بذلك إلى ما يناقشه وليام إمبسون (William Empson) فى حديثه عن هوية، عن حشو (tautology) يلحق الأحداث بساحتها الطبيعية[٤]. لكن الكاتب، أى كاتب، أعلم بميله الشخصى إلى أن يكون المساء مركزاً لإحدى رواياته، والليل مركزاً لأخرى. وتدور هذه الآلية من الميول والنزوعات حول نقطة بعينها: احتمالية التشفير وحتمية العلاقة المكررة بطل/حدث اللتين تتطلبهما أية برمجة أسلوبية. من هنا تنشأ خطة لكل فضاء وزمنه الخاص، وتشق الرواية لنفسها طريقاً كلعبة أفعال متكررة، فيترتب زمن على كل موقف عاطفى وينبنى قالب يصلح لتطور كل ممارسة (Praxis).

بهذا نقترب من طرح موحد ونتجه صوب وحدة فى هذه الفوضى من الأزمنة التى تعرضها كل رواية فى انسجام ظاهرى (الخطة، المستقبل، الذكرى، الآن، الماضى المفترض ...). لكن بما أن نيتنا هى أبعد ما تكون عن الفلسفة، وتهدف إلى الاقتراب من سوسيولوجيا أمر واقع، يتحتم علينا أن نوضح كيف يمكن حل هذه القضية فقط عن طريق لعبة من الإشارات المترابطة: الأصوات التى أنتجتها آليات استبطانية، من ناحية، ومن ناحية أخرى أصوات الموضوعية. على هذا الأساس، وبعد أن تحددت كلتا القناتين، يمكن أن يتحقق انسجام القالب الذى يشترك فيهما معاً، فى كلا النظامين.

وهذا هو التنبيه الأول خاصة عند معالجة المسألة أسلوبياً، وعند تحليل هذه التقطيعات («مرت سنتان»، «فى صباح اليوم التالى») على أنها مجرد علامات، ولكنها علامات تتسبب فى الحال فى انفصالات داخل فضاء مستمر وتكسر الحبكة السردية. هل هذه هى

اللحظة المناسبة لنقول إن تحليل النص السردى إلى أزمنة متعددة على هذا النحو يعيد إلى الذاكرة تحليلية الشكليين الروس؟ الحق أنه كما يمكن تفكيك الحبكة فى وحدات مصغرة بوسعنا تكسير «المستمر الزمنى» فى استخدامات زمنية خاصة وتحويل السرد إلى «كتالوج» حقيقى من الاستخدامات والأشكال الكرونولوجية، وهكذا نصل إلى كرونولوجية تامة للرواية. ولكن لا يجدر بنا أن ننسى أن هذا التتابع لأزمنة ذات طبيعة مختلفة يخضع لمبدأ من المرونة وآخر من التشويه سنعود إليهما لاحقاً. الأهم هو اعتبار «معيار الزمن» نظاماً تقام بداخله استخدامات خاصة، كشبكة تتوالد فيها مواقع خاصة. فعندما تتحدث رواية عن «ذلك الصيف»، هذه المنطقة تشتمل على أى تخصيص نجريه داخل هذا الفضاء. ومثلما تحدثنا عن «النطاق السردى» بوسعنا الآن أن نتحدث عن «النطاق الزمنى». بل إذا اقتفينا أثر ما قلناه فى مقام آخر، بوسعنا اعتبار «ما هو خارج النطاق السردى» فضاء غير مزمَّن. ومبدأ الشفافية هذا يقودنا إلى توحيد المورفولوجيا الفضائية (المكانية) والزمنية فى الرواية وسوف يمنحنا صورة شاملة إيجابية جداً. بيد أن مسألة جعل «النطاق السردى» منطقة مزمَّنة سوف يرد إلينا أيضاً تراكماً من الصعوبات ذات الصبغة الأسلوبية. على أية حال، يجب أن نرسم خطة لـ «استخدامات الزمن» نلحقها بكل فضاء مسرود. وداخل هذا التصنيف سنبحث عن مخطط يبين العلاقة التى تربط «استخدامات الزمن» بـ «وظائفه»، نقترب من خلالها من تفسير ميثولوجى لوظيفة الزمن فى الرواية، بل بوسعنا الوصول بنظريتنا إلى صورة أشمل للمسألة الأسلوبية. لذا، فإن أول حيلة علينا أن نحتالها، أول آلية نفكر فيها، يجب أن تكون تلك التى تعيد لنا ما لدينا: الرواية، وتوضح لنا فيها بعض الملامح الأساسية التى لا نستطيع تجنبها والتى تجعل من الرواية «نظام معلومات» ننطلق منه فى عملنا. فلنتناول إذن أية رواية، ولنشر فيها إلى تلك الفضاءات الشاغرة أو تلك المشبعة بالمعلومات. بهذا نقترب كثيراً من استيعاب توزيع الأزمنة الذى يتيحه لنا مجمل الرواية. إذا فهمت أسلوبية الزمن على هذا النحو سنصل بتحليلنا إلى نقطة صراع بين البنية والأحداث الخاصة، بين خط مستمر وأحداث عارضة، وسيصبح هذا النظام آلية مستقلة.

وبالطبع، فى أحيان أخرى، ليس لزاماً علينا أن نلجأ إلى هذا الفرض، لأن المؤلف ذاته يعطينا الساعة التى يقع فيها الحدث. إن هذا المؤشر الزمنى (ولنرمز إليه بـ I T) هو مقياس ثابت يتكرر فى سياق الرواية. ويمكن القول بأن الرواية تجرى بين (I T) مختلفة (أى مؤشرات زمنية مختلفة)، كما لو أن ثمة ساعات مرئية تسجل دائماً حركة البطل: «كانت الساعة الخامسة صباحاً»، «عند مرور جابرييل بالميدان كانت الساعة تدق السابعة»، «فى منتصف النهار، كالمعتاد، خابر مارتا».. إلخ. إن إعادة تركيب الواقع على هذا النحو تقتصر على مؤشرات زمنية حقيقية. ففى ذلك الفصل من الرواية هنالك بالضبط خمس إشارات محددة إلى الزمن، ومن ثم يمكننا أن نتخيل ستة فضاءات حول تلك المؤشرات الزمنية الخمسة. على هذا الأساس، بوسعنا تحليل الطريقة التى يملأ بها المؤلف كل فضاء. والطريف أنه، فى بداية كل فصل، يتعجل المؤلف تحديد المكان والزمان، لكنه شيئاً فشيئاً يقوم بتمديد هذه الإشارة. فتصبح عبارة «كان الوقت مساء» شاشة تتسع لخمسة أو ستة تخصيصات فى هذه الفترة الزمنية المجملة.

لكن مفهوم (IT) ينقلنا إلى حالات من نوع خاص. فعبارة «كانت الساعة العاشرة ليلاً» عبارة سليمة كعبارة «فى نهاية الخريف»، وهو ما ينقلنا من (I T) ــ الذى يشير إلى اليوم ــ إلى (IA) ــ الذى يشير إلى فترة عام كامل. نلاحظ، بهذه الطريقة، النحو الذى ينساب فيه السياق المسرود من خلال (IT) و (IA). لكن من

الأخرى عند هذه النقطة أن نكون أكثر موضوعية. فنحن لا نسعى وراء طرح فلسفي بل نقتفي أثر مؤشرات محضة موجودة دائماً في مكان ما من السرد. لذا نستطيع أن نعتبر أن الرواية هي سلسلة من الفضاءات بين (IT) مختلفة و(IA) مختلفة، وأن بمقدورنا اقتراح صيغ بهذا الشكل:

(م) ... (IT) : في الخامسة صباحاً، (IT) : في منتصف النهار، (IT) : ...

(ن)... (IA) : في نهاية الصيف، (IA) : شهر يناير، (IA) : منتصف شهر مارس ...

هذه المجموعات لا تُعطى لنا منفصلة وإنما يدخل السياق الزمني بالطبع في كلا المؤشرين لتنتج عنه نماذج مثل :

(م) (ن) ... (IT) : في الخامسة صباحاً؛ (IA) : في نهاية الصيف.

... (IT) : في منتصف النهار؛ (IA) : شهر يناير.

أو تراكيب أخرى مشابهة.

ومهمة التحليل هي اعتبار أن أشكال (م) و (ن) تتداخل وتتشابك بالطبع في علاقة ينبغي ملاحظتها بكل دقة. لأن الزمن والمناطق المسرودة متشابهان، والعلاقة المتبادلة بين (م) و (ن) توضح لنا ما الذي ينبغي أن يُعطى لنا في فضاء مستمر، في مكان به حروف جر. وعلى ذلك نفهم السرد على أنه مناطق مؤشرات ـ سواء أكان (IT) أم (IA) ـ ومناطق ساكنة؛ مناطق ديناميكية ومناطق استاتيكية. وندخل بذلك في نظرية إيقاع قريبة الشبه بتلك التي سنطرحها عند تفسير وظيفة الحكايات الجانبية في تطور الحكايات المركزية. ولحظات «التسلسل الزمني» تلك دليل على أن الرواية، من هذه الناحية بالضبط، خاضعة ومرهونة بمقياس، بقاعدة. أي أن الزمن يصبح هو قواعد (Gramática) السرد، لأنه يتجنب أي تفكك أو خطأ أو انحراف ويصبح محوراً قياسياً يفرض على بنية الحدث «تطورها الكرونولوجي».

من هذا المنظور، يصير السرد إشغالاً (أو ترصيعا) داخل الزمن. يفهم من هذا أنه يمكن إجراء هذا الترصيع كما يعن لنا طالما توفرت لدينا مؤشرات لهذا التوزيع. ولـ «الترصيع» داخل الزمن نقاط اتصال عديدة بـ «الترصيع داخل الفضاء»، أو على نحو أفضل: بالترصيع أو الإشغال في إطار وصف الفضاء («ارتفعت الصخور في الصحراء كأشباح مترصدة. ورأى جون أن الهندي .. إلخ.»). فهذه إشارة إلى أن لهذا المنظر وجودا زمنيا، فهو على صلة بنظام مختلف عن وظيفته الأساسية. لذا فإنه عند تصوير المنظر/ الموقع السابق، بعد وصف المكان والإشارة إلى الشخوص، لامناص من أن تعطى لنا في مكان ما – سواء في هذه الفقرة أو في الحوار – أية إشارة زمنية؛ لامناص من أن تعطى لنا وحدة زمنية ولو في أقل الحدود الممكنة لتوحي بأن هذا المنظر يحدث وينتمي لنظام زمني: وتظهر الإشارة («خلال وقت كاف ظل جون ينظر في ترقب»)، ومن ثم، ومن خلال تعاقب منعطفات الحدث، يمكن «توليد» الأماكن التي تبدلت بعد تلك الإشارة والفضاءات التي تأثرت على نحو ما بالزمن. وهكذا، فإنه في «الفضاء الوصفي المستمر» – الذي اشتمل من قبل على وجود (أ) و(ب) – تأخذ في الظهور وتنتظم في السرد مؤشرات («مرت عدة ساعات»، «بعد دقائق قليلة» .. إلخ.) ليست إلا (IT) و (IA).

إذا كانت الرواية أميل إلى أن تكون بيوجرافية، فإن الزمن هو عنصرها الأساسي. وحتى أية بيوجرافية رديئة (كقصة راعي بقر يبحث عن هندي في الصحراء) لابد أن تنطوي على «أسلوبية زمنية» – يجب أن تشتمل على بعض ملامح «ما هو زائل حقيقة» – أن تصبح أسلوبية زمنية أصيلة. وهنا باستطاعتنا الحديث عن

استخدامات منطقية للزمن ، زمن حقيقى وزمن متخيل. وراعى البقر ذاك والهندى سيخضعان ، دون أن يعلما ، لمستمر سردى تغدو فيه «فجأة» ، «بعد عدة ثوان» ، «بعيد ذلك» ، «فى المساء» ..إلخ ، علامات أساسية لممارسته . هذه العلامات تجدد أداءهما وتفصل بين أنظمتهما الدفاعية فى سردية تشق طريقها على أنها «أنماط يستخدم فيها كل شخص زمنه» .

ويستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره («غداً أعود» ، «مضى عامان على...») أو بأن يشير إلى نشاط شخص آخر («أتذكر جيدا السنين التى قضتها مارى فى المزرعة») . وهذه الإشارات مباشرة وتصدر عن تصريحات حقيقية مستخرجة من نوع من الحوار/ الحقيقة. بيد أن كلتا الطريقتين يمكن أن تدخل فى نسق آخر أعلى إذا اعتبرنا أن كل ذكر للزمن ينتمى إلى محورين آتيين: (IT) و (IA) .

فى الشكل التالى ، فصلنا بينهما وإن كان من البديهى أن كليهما وحدة واحدة . فى المحور (IT) يتم رصد التفصيلات الزمنية التى تنطوى عليها الأفعال فى زمن الماضى والمستقبل . وفى المحور (IA) تتكرر العملية نفسها. والشكل الأساسى إذن هو خطة تشتمل على كافة «أنماط الزمن» النابعة من السرد مباشرة . وسنحاول تجنب أية «شاعرية» أو أية «فلسفة» للزمن، فهدفنا اقتفاء أثر كل ذكر له فى السرد . لكن هذا الشكل مبهم لأنه يخلط بين ذكر (أ) أو(ب) للزمن («سأنتظرك ساعتين») وذكر المؤلف له («مضت ساعتان وخوان مازال بالحانة») . وتوضيح ذلك ضرورى لكن بعد أن نعى أن هذا الشكل ، فى نهاية الأمر ، ليس إلا نقطة انطلاق بصرية لتحليلية زمنية متكاملة . ففيه رصدت الاستخدامات والمواقع ، وتلاحمت الكميات الزمنية الموجهة فى قانونها الخاص . ولقد فصلنا بين المحورين لكن دون أن نغفل أن (IT) ينتمى بالطبع إلى (IA) ،لذا من الطبيعى وجود أوجه شبه ولو طفيفة بينهما .

«سأظل حتى الغروب» .

«قبل ذلك بساعتين» .

العاشرة صباحا» ... «مرت خمس دقائق» ... «كانت الساعة الثالثة»

IT

IA فى نهاية الصيف — سبتمبر — أكتوبر

«عامان وهو يتعقبك» .

«ستحضر أنت فى شهر يناير» .

ويعطينا هذا الخط فرصة أيضاً لقصرموضوع الرواية على نظام من الإشارات إلى محور مرسل للحدث، إلى كمية متغيرة القيمة تنتمى إلى العلامة الوصفية وتشكل جزءا من «النطاق السردى» . وبهذه الطريقة تمكن إضافة بقية «ثوابت» الرواية إلى هذا الشكل وبناء أنموذج ينضم إليه ، على سبيل المثال ، «الحوار» و «المنظر» بنجاح ، وهو بناء يتأسس فقط على أساس الاستجابة لعنصر الزمن وحده . وليس المقصود بذلك خلط الكميات متغيرة القيمة ، بل المقصود ملاحظة أن الفضاءات التى لا تستجيب لهذا العنصر، الفضاءات غير المزمَّنة ، هى أيضا تحتوى على إشارات زمنية . وبوسعنا فى هذا المقام أن نسوق أكثر الأمثلة تنوعاً.

ولاينبغى أن ننسى مطلقا أن كل معالجة للماضى هى أيضا تشبيه سردى ، وأن التذكر حيث هو أنموذج للرواية يقبل فى تطوره عدة محاور (مرور يوم ، مرور عام ...) يجب أن تكون بمثابة هيكل أولى ، وأن الديمومة المطلقة للسياق المتخيل ستشغل «كل ما يحدث بين أبعد إشارتين إلى الزمن لهما علاقة بالحكاية» . لكن قبل العودة إلى فكرة رواية = بيوجرافية ، فلنتأكد من أن بيانا مبسطاً من الإشارات الزمنية يوفر لنا أيضا هذه المعلومات:

أ ـ فى المقام الأول ، لايحدث مطلقا تقريبا أن تكون ثمة ملاءمة قياسية بين الزمن الحقيقى وتقسيمات الرواية .

ب ـ ولانستطيع كذلك أن نتحدث عن زمن مستمر، وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويهاً فى النظام . ويمكن أن نفكر أيضا فى أن هذا التشويه مرده «مناطق ذات اهتمام من نوع خاص».

ج ـ تلك «الأوتاد» المبثوثة فى الماضى – أى السواكن الزمنية – تؤدى إلى نتيجة ما. تؤدى فى الواقع إلى نظام خاص من الميول ومن نقاط التحكم تتحول فيه عملية السرد إلى عملية انتقاء وترصيع محكمة . هنا بالفعل يمكن الحديث عن «منظور للرواية» .

يجب أن تؤخذ هذه الاعتبارات فى الحسبان بينما نتقدم فى محورى (IT) و (IA)، لكن علينا أيضا أن نعلم أن ذلك الزمن الذى يتطور والذى يختص بالحنين للماضى يطرح من تلقاء نفسه نوعية معينة من الأحداث: «ثلاثة أشهر تستغرق صفحة واحدة» ، «خمس عشرة سنة تمر فجائيا بالخاطر». إن هذه لأشبه بقصيدة أزمنة تنظم وترتبط بفكرة مبدئية مردها إقامة تسلسل هرمى بينها: «أهم ما فى ماضى (أ) ستكون مواقع كذا وكذا». وإذا فهمنا الجدول الذى عرضنا له من قبل على هذا النحو، يصبح «النطاق السردى» منطقة الأزمنة الفائزة فى زمن خال ، زمن لم يستخدم، لم يمر، لم يتشكل . بل يمكننا أن نعتبر «ما هو خارج النطاق السردى» المكان الذى مرت به «خمس عشرة سنة ليس لدينا عنها أية معلومات. لانعلم أين كان الجاسوس خلالها». إن هذه المناطق – المحايدة لتحملنا على التفكير فى أن القص هو إذن خروج من العطالة السلبية ، وأن مايسعى وراءه فى الأدب هو تركيب آلية من الخيارات . بهذا نصل إلى سوسيولوجيا للزمن تجعلنا نفكر فى «امتياز للأزمنة الأساسية»، «زمن ديكتاتور»، «زمن طاغية وزمن تابع» (كما فعلنا أيضا حين تناولنا الفضاء المسرحى) . وعليه، فإن غياب أية مشابهة بين محور الواقع/رد فعل المكتوب من شأنه أن يقودنا إلى نظرية بصدد سيطرة الزمن على حياة البطل ، نظرية قريبة من المفاهيم البرجوازية للأسلوبية.

ويمكننا إذن أن نفكر فى أن التكوينات(م) و(ن) لها قانون خاص ومكتمل من الاحتمالات داخل النص المسرود. وتنزع إرادة المؤلف إلى إخراج أى حدث عن مساره وتضخيمه من حيث يمكن ذلك. فهو يشرع فى وضع الأوتاد الزمنية إلى أقصى حد ممكن. وستأخذ الفكرة الأصلية فى التهام أية فجوات «شعرية» لتصل إلى الأزمنة التى لم تستغل بعد، وداخل الفضاءات التى لم تطرق بعد. فى هذا الاتجاه، تتطلب الرواية نهجاً استكشافياً قريب الشبه بمجال الرؤية، أو على نحو أوضح، تستلزم نهجاً يشابه تلك المحادثة التى تتدخل فى نظرة الآخرين أو نظرة العالم . وعلى هذا فإن نظرة الروائى تخلق «موجوداً غير موجود» ؛ فتلك الصخور على ذلك الشاطىء التى يحتفظ بها المؤلف فى ذاكرته على أنها تجربة شخصية تضاف «بغتة» إلى (شخص ما يأتى، شىء ما يحدث). وتغدو شاعرية التذكر هذه ، تلك النواة الحدسية التى يرسمها الفكر ويطوف بها الخيال ، بمثابة «المناخ الأساسى» لكل قص لاحق ، الذى يسبب «تميز الأشياء» ، فللعرف الغلبة دائما . وتلامس ظرفية قبل/ بعد الأزمنة العاطلة فتبدأ حركة مسرح الحدث ليكتسب حياة كما لوكان منظرا مسرحياً (هذه الخاصية مهمة جداً) ، ثم يتحول من «منظر» إلى « عين كاميرا » (camera eye) . ومن مجرد فرض شعرى ننتقل إلى «تحرى ما حدث لـ (أ) بناء على مالدينا من وقائع» . هكذا تتشكل هذه الممارسة الأسلوبية ، هذا الخط البصرى الذى هو زمن يزين ويبدد ويخلق ذلك الضباب الذى تكتسب فيه الأحداث استقلالية . وهذا ما يعرض له جيدا خوسيه دونوسو(José Donoso)(٥) حين يقول :

«إن زمن سرد الرواية ، فى بداياته الزائفة المتعددة وفى مساراته ورجوعاته لنقطة البداية

ليبدأ من جديد مسيرته فى اتجاه آخر وفى حقبة أخرى ، هو طريقة أخرى لتجزىء الكل وإدخال القارىء فى طريق تبدو حقيقية لكنها مليئة بالشراك وبزوايا النظر الزائفة (من خلال توطيد الإحساس لديه – وهو إحساس قد يكون حقيقيا أحيانا – بأن تفسير المواقف والأحداث غير المفسرة قد يوجد فى روايات أخرى للمؤلف نفسه أوفى روايات لم يكتبها بعد)، أنها مكيدة مثيرة للحنق تترك القارىء أعزل...».

وبهذه المشابهة من المسارات والتشابكات يمكن تحليل أية رواية — وأستميحكم العذر لجرأتى – إلى توقيتاتها . يمكن تفصيل كل الحبكة طبقا لقاعدة زمنية تشير إلى أشياء جد محددة . لكن الخطين (IT) و (IA) يقدمان لنا أيضا مجموعة من الاستخدامات والمناهج الملتصقة بهما . فهما يطرحان علينا منهجا يجعل الرواية، منذ الآن ، «استخدامات داخل ديمومة» مرتبة وفقا لمعالجات متفردة لزمن جمعى شامل . وتجتمع فى إطار (IT) و (IA) كافة الطروح الخاصة بموضوع الرواية، وتتشابك كافة التفصيلات الممكنة التى تراقبها، شئنا أم أبينا، آلة توقيت (ساعة) أسلوبية فى مكان ما من السرد . وهذه الساعات تدق فى روايات عديدة، وهى، فى نهاية الأمر، شواهد على أن البطل لا يستطيع الفرار من طبيعته الخاصة، من بيوجرافيته الخاصة. وهنا نقترب من نورثروب فراى .

يطرح أحد أهم منظرى الأدب فى الوقت الحالى استخداماً زمنياً ترتبط فيه مراحل الحياة بمراحل اليوم أو بفصول السنة . ولنتغاض عن عدم دقة بعض المشابهات العارضة لنصل فقط إلى تناظر كلى، والفضل دائماً لـ «يونغ»(Jung) و «فريزر» (Frazer) وحتى «للتارو» (Tarot).. إلخ . فعلى أساس الترميز لمرور الزمن ترميزاً دراميا، يصر دائماً على «ما يلتصق» بالفجر أو «ما يميز الصيف» أو «ما يتفق والليل أو الخريف» . إن هذه الآلية من الصلات الحتمية، من السبل التى يجب طرقها، لتشكل أجمل سيمفونية استخدامات أدبية تعزف منذ أرسطو . وعندما يحدثنا البروفسور الكندى الكبير عن كل حقبة من حقب الحياة لا يتجنب البحث عن محاكاتها للتاريخ. ولننقل مرة أخرى عن ن. فراى :

١ ـ طور الفجر والربيع والميلاد. أسطورة الميلاد والإحياء والبعث، طور الخلق (لأن الأطوار الأربعة تشكل دورة هزيمة قوى الظلام والشتاء والموت). الشخصيات التابعة: الأب والأم. وهى النموذج الأصلى لقصص المغامرات والحب فى العصور الوسطى وأغلب الشعر العاطفى والحماسى.

٢ ـ السَّمت والصيف والزواج، أو طور النصر. أساطير التمجيد والتأليه، الزواج المقدس، وربما دخول الجنة. الشخصيات التابعة: الرفيق، العروس، نموذج الملهاة. والأناشيد الرعوية.

٣ ـ طور الغروب والخريف والموت. أساطير السقوط، الإله الميت، الموت العنيف والتضحية، وعزلة البطل. الشخصيات التابعة: الخائن والحورية. نموذج المأساة والمرثيات.

٤ ـ طور الظلام والشتاء والفناء. أساطير انتصار هذه القوى، الطوفان وعودة الفوضى ، هزيمة البطل،أساطير Cötterdämmerung ، الشخصيات التابعة: الغول والعرافة. نموذج الهجائيات.

ويجدر بنا ألا نغفل أنه، تحت هذه الآلية من التداعيات قريبة الشبه بـ «بروب» (Propp) ، ثمة محاولة تنسيق وإيجاز مهمة حقاً. وهى بحث عن «وحدة داخل الفوضى» جدير بالإعجاب. لكن تحت هذا الترتيب من التداعيات العقلية ـ التى هى، فى نهاية المطاف، كل أدب مقارن ـ ليس هنالك سوى ميل لجعل حياة الإنسان، لجعل مروره بدرجات سلم اليوم، أسطورة من

المواقع لها علاقة بأطوار من نوع آخر. لأن الأدب، فى رأى ن. فراى، مشروع يحاول أن يكون حياة لكنه لا يستطيع الفرار من كونه أدباً، وبالطبع فإن كل تحليل ـ تحليل الزمن مثلاً ـ سيخضع دوماً لمجموعة من الشروط تقترب به من التخييل وتنأى به فى الوقت ذاته عن أن يكون «وظيفة للزمن فى الحياة». ومن ثم عدم وجود أية علاقة بين الزمن الأدبى وزمن الواقع، فساعات الرواية تشير إلى وقت مختلف تماماً عن الوقت الحقيقى. وتزج بنا طريقة فصل الحياة/ الرواية هذه فى مخاطر تلزم الإشارة إليها. إذا كان الزمن الذى يحكم الرواية ليست له أية علاقة بالزمن الحقيقى فكيف يمكننا إذن أن نصل إلى تحليله؟ يجب علينا ببساطة أن نعتبره ملمحاً آخر من ملامح الأسلوب؛ علامة كالحوار أو الوصف. يجب أن نضم عنصر الزمن إلى قائمة العناصر التى يلاحظها ويحللها كل ناقد، باعتباره أحد الأعراض المرئية التى تنبىء بمجموعة من الصفات والمواقع. يجب أن نفصله عن الزمن الحقيقى، أن نعتبره سمة مورفولوجية، لغة أخرى نضيفها إلى «نظرية الوظائف اللسانية» تلك، ونقصد بذلك كل سرد [٦]، لكن دون أن ننسى أن استخدامات أية لغة تترجم إلى وظائف لغوية؛ ولا يستطيع السرد أن يتملص من الزمن بوصفه علامة أساسية من علامات سياقه لأنه مشبع بالزمن، إلى حد أن المحورين (IT) و (IA) يستوجبان خضوعهما لطرح جديد. وثمة وجهان لهذه المسألة اعتبرناهما حتى الآن غير منفصلين؛ لكن أحدهما هو الزمن الذى يشير إليه ضمير المتكلم (وله علاقة محتملة بالزمن الرسائلى أو الاعترافى) والآخر الزمن الذى يشير إليه المؤلف والذى يعتبر محوراً موضوعياً.لكننا جمعناهما فى شكل واحد فكلاهما على نحو ما «إشارتان لمرور الزمن» وتحكمهما أيضاً قاعدة تزامن. فإذا قال (أ) : «أعود إلى منزلى فى السابعة» ؛ ينبغى على المؤلف أن يتصرف على أساس هذه المعلومة، فيقول مثلاً: «كانت الساعة حوالى السابعة حينما عاد(أ) إلى منزله» . ومبدأ التزامن هذا يضطر المؤلف إلى مراجعة كافة استخدامات الزمن فى كل لحظة وبناء نظرية منطقية على أساسها. ويعمل هذا الزمن المزدوج عمل الأمر (mandate) الأوحد، وهو العمود الفقرى الداخلى الذى يحرك كل المكامن السردية. وهو يفرض نظرة شاملة جامعة إذ إنه يضم ضمير القارىء إلى تلك المحاكاة التى حققها (أ) والمؤلف معاً.

مع هذا، تظهر المشكلة من جديد، فالزمن يدوم بشكل مختلف فى كل صفحة، والزمن فى الرواية كمية موجهة متقطعة يفسح عملها مجالاً لتركيب متقطع للأحداث. لو أن كل فصول رواية ما تدور على مدى يوم واحد لأمكن إقامة نظرية ديمومة للأحداث الروائية فيها. لكن، برغم ما تنزع إليه بعض الروايات التقليدية من أن كل فصل فيها يبدأ فى الصباح وينتهى ليلاً، برغم وجود هذا القالب البيوجرافى، إلا أن المؤلف يتصرف كما لو أن «ثمة أوقاتاً خلال اليوم» أكثر «أدبية» من سواها، ويكرر ما حدث فى ساعات معينة أكثر من غيرها ويعاود الإشارة إلى تلك «المساءات» مهملاً لحظات أخرى فى الصباح. وتفضيل بعض الأوقات على غيرها يجعلنا نتخيل الرواية داخل إطار زمنى مقتضب ومقيد بشكل واضح جداً. وهذا التشويه للزمن يحملنا مباشرة إلى «فضاء متقطع»، إلى عالم من العلاقات غير المتسلسلة يتبدل فيها خط ما مع كل خطوة من خطوات المعالجة. وهنا تبرز صورة الأزمنة المختلطة التى يطرحها كم كبير من الروايات، وذلك الميل إلى إعطاء الأزمنة الماضية حسب رغبة المؤلف واستخدامها فى أى غرض يراه. فى دراسة لنا [٧] استعرضنا مسألة «البناء العقلى» فى الرواية، وكذا دور الحنين إلى الماضى لدى الكتاب الأمريكيين. وهكذا بوسعنا أن نرى كيف تتبنى الرواية فى العديد من المرات على أساس أنها بحث عن «الماضى الأسطورى» الذى يكتسب قيمة الاستدعاء أو الحنين إلى الماضى. عند هذه النقطة ، وبالغوص فى تجربة المؤلف الشخصية ، نحن إزاء آلية من (البحث عن الزمن الضائع) "Recherche du Temps Perdu" .

وينشأ مبدأ المرونة من صورة «مستمر سردى» خاضع لزمن يحرفه. ولا غنى عن هذا التشبيه الطوبولوجى لفهم هذه النقطة. فمرونة الزمن تؤدى إلى صياغة الرواية على أنها نظام لا يسمح بأن يكون لـ (IT) و (IA) نظير مستمر، بل إنها تبرر المبدأ القائل بأنه «إذا طالت الديمومة الحقيقية قصرت فى السرد وإذا طالت الديمومة فى السرد قصرت فى الحقيقة». لقد قرأنا روايات تدوم فيها محادثات وجيزة وقتاً طويلاً، وفى المقابل، تمر «تلك السنون» فى أقل من سطر. وهذا يوضح لنا أن زمن البطل خط متقطع تهمنا فيه لحظات معينة فقط وأنه لا يمكن الحديث عن رواية = تجربة لأن طريقة معرفة الواقع ليست منهجاً بل هى حدس. بيد أن بوسعنا أيضا أن نضيف إلى ذلك أن لمبدأ المرونة هذا تأثيرا قويا على عقلية البطل وتصرفاته. فعلمه بأنه يملك زمام زمن سيحميه ويلتف حوله فى أشد اللحظات لا زمنية قد يترع خيال البطل الذى يدرك جيدا أن أفعاله ليست لها أية علاقة بالزمن الخارجى. وهو يعلم أنه فى مأمن داخل الأسوار ـ الرواية، وأن كل ما يفعله سوف يبرره زمن خيّر لا يهجر بلاغة أبطاله أبداً.

وهكذا، يقابل مرونة الأفعال جمود مشروع منطقى ودقيق: الوصول إلى النهاية، بلوغ الأهداف، إقامة العدل... إلخ. وهذا التناقض يمكنه أن يفسر لنا كيف أن الأشياء فى الرواية تحدث بلا خطة جامدة، بلا نسق تحليلى جاد، وإنما بفضل ذلك الزمن الذى يغوص حتى فى آخر فعل من أفعال البطل، والذى يعد ضماناً أسلوبياً. بيد أننا، إلى جانب مبدأ المرونة، يجب أن نشير إلى مبدأ التشويه. وهنا بالفعل ننتقل إلى صورة كاريكاتورية للمنهج: إلى لعبة المبالغة، حيث يتم تكبير ماهو متناه فى الصغر ويعاد تكبير كل جزئية منه عدة مرات، وهكذا؛ أو أن يعالج الحدث الكبير تارة على أنه حدث قليل الأهمية وتارة على أنه حدث كبير بالفعل. وكافة آليات التشويه ـ قطيعة، ارتخاء، تكرار... ـ تجعل الزمن ينبنى فى مسرح مستقل تدخل فيه كل الألعاب المتخيلة. وتلقى كافة دوافع ونزوات البطل مساندة زمنية. ويتم التوصل إلى مخطط يصبح فيه أيضاً كل من «التشويه» و«المرونة» ملمحاً أسلوبياً، يصبحان من خصائص طريقة الحكى. فالزمن، بتنويعاته المتقلبة، سيصيب حتى البلاغة بالعدوى التى ستتعرض هى أيضاً لكم كبير من الاحتمالات الواسعة. إن هذا المخطط القائم على أن النثر هو ـ أو قد يكون ـ صورة للزمن سوف يقودنا إلى اعتبارات أخرى وإلى بناء قالب لنشر الواقع يحكمه عنصر الزمن باعتباره شرطا مسبقا، يحكمه الزمن بوصفه عنصر دمج. بهذا، حتى ما كان يخرج عن نطاق السرد سيدخل فيه.

ومعنى أن يكون عنصر دمج أنه يجعل وجوده الخارجى أمراً حتمياً، وهو ما يجعل كلاً من (IT) و (IA) خاضعين لانعكاس فضائى (لإحداثى المكان)، وهو ما يصب فى نقطة محددة: «الفضاء الذى قطع فى الزمن المعطى»، «ما فعله (أ) فى ساعتين». ويشير هذا المشروع المكانى لزمن ساكن إلى أن ديناميكية السرد هى بناء من العلامات الموجهة. فالأحداث الصغيرة مرتبة وهى جزء من نظام محكم يرى فقط عبر حوارات تعطى ردوداً بالإيجاب أو بالنفى فى إطار مشروع كلى من وصف الفضاء. يجب أن نتتبع (أ) و(ب)، نراقب تحركاتهما، نلاحظ استخدامهما للمكان، الوقت الذى يستغرقانه فى الذهاب إلى الجبل، فى عبور الفلوات، فى العودة إلى الطاحونة. ويحملنا هذا المخطط القائم على واقع أوتوماتيكى على التفكير فى استخدام مبرمج للفضاء، كما يرى خوان نبارو بالدويج [٨] . لقد نشأت تراكمات من علاقات متنوعة، لكن ثمة قناة ثابتة تحرك آلية كاملة من الاحتمالات. وتؤثر الأسئلة والردود فى هذا النظام وتشير بشكل مستمر إلى استخدامات زمنية. والفكرة الكلية لهذا المشروع من الاستخدامات هى بدورها كتالوج لسبل (طرق، إلخ. = هياكل) طرقت

من قبل. إن هذه الخطة التى تعيد للزمن احتماليته كخط تم السير فيه تضفى على مؤشرات مرور الأحداث صبغة الشيء المفقود وتدخلها فى حيز من الحنين إلى الماضى: يتم تذكر عدة أحداث وتحكى هذه الأحداث على أنها شيء لم يعد سارياً. ثمة إصرار على ما طرأ على الحبكة من جراء ذلك («بعيد أيام ظهرت سارة»). ويتأسس على هذا منهج استمرارية. لم منحت لهذه الأيام القليلة هذه القيمة من الغموض والإثارة؟ ثمة إذن توظيف لحيلة الزمن بوصفه طريقة لتركيب واقع ديناميكى.

ويستغل موقعه الكرونولوجى بين كميات متغيرة القيمة. فاستمرارية السرد تحمل كل الأحداث القصيرة وكل حدث غير ذى أهمية وتدخلها جميعاً فى ملجأ من الوحدة العضوية. وتخلق هذه الأداءات الأوتوماتيكية ـ التى تتحرك بفعل كرونولوجية لا يمكن تجاوزها ـ «صورة لا ترحم» للوجود كما يقول لوكاتش. ويستلزم هذا الإيقاع أن تكون لـ (أ) نقاط انطلاق وكرونولوجية تمتزج من الآن بكرونولوجية (ب). لكن (جـ) و(د) يظهران أيضاً، كما أن (هـ) على وشك الظهور. وتتطلب آلية برمجة هذه «الحكايات» وقتا، وتتطلب منهجاً داخل المنهج، ويجمعها الأسلوب السردى بوصفها كميات موجهة من العلامة نفسها ويعمل معها بوصفها آليات متشابهة ومتتابعة.

ويمكن أن نفكر أيضاً فى إعادة تركيب المشروع الذى ينجزه البطل عبر الزمن (أى: يمنح المؤلف (أ) عدة ساعات وعليه أن يبررها). ويمكن تخيل هذا المشروع مستمراً: تركيب مناطق خاضعة لمحور «دخل/خرج» بحيث تتفكك مثلاً الصفحة المخصصة لـ «ذلك الصيف فى سانتاندير» فى موقع «المنزل» وموقع «الشاطىء» وموقع «الكنيسة».. إلخ، وكل هذا لا يشكل لوحة بل يشكل سرداً مستمراً من الاستخدامات الزمنية المتتالية. وهذه الآلية. إذا أضيفت إلى محور دخل/خرج، تفسر لنا «الزمن المستغرق فى المروج أو فى الميناء». وهكذا نتوصل إلى إحصاء للواقع المسرود وفقاً لخريطة من الدمج والاستبعاد أيضاً.

ولن يشاطرنا فى هذه الطريقة لطرح المسألة هانز مايرهوف Hans Meyerhoff مؤلف (Time in Literature) الذى ينزع أكثر إلى سيكولوجية أسلوبية لها. لكننا إذا ما تأملناها من جديد من منظور اجتماعى، فإن قصر الأزمنة على الفضاءات المحيطة بها قد يكون منهجاً فعالاً أساسه أن أى نموذج للأشياء بوسعه أن يكون عملية حسابية للزمن. ولا أريد الدخول فى مبالغات مثل «الزمن فى الشارع» أو «الزمن فى المروج» أو «الزمن تحت المطر» لأنتقل منها إلى شبكة من الشارع ـ المروج ـ المطر، بل من الأفضل التوصل إلى أنموذج دلالى فى كل حالة. وكالعادة يعطينا رولان بارت Roland Barthes أفضل تعريف لذلك:

«ينبغى تحطيم ديمومة الزمن، رابطة الوجود التى تفوق الوصف: تحطيم النظام سواء أكان المستمر الشعرى أم نظام العلامات الروائية، نظام الرعب أو الاحتمالية: النظام. إنه اغتيال مقصود. لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفى فى الزمن بلا فن إيجابى، بلا نظام آخر يجب تحطيمه أيضاً»(٩).

لابد من تحطيم الديمومة التى تحملنا من بارت إلى بروست، ولكنها قد تعيد إلينا أيضا الزمن التقليدى فى التشبيه المسرحى الذى ربما كان المجهود الوحيد فيه هو أن «(أ) كان هنا لمدة ساعتين»، على أساسه ينتحى السرد منحى جديداً كأنه نص مستقل. ولكنه أيضاً تحطيم لمنظور يحتم تحديد كل نقطة فى إحداثياتها المنطقية. وهو أيضاً اتجاه إلى أن تمثل مراحل اليوم حقب «تطور البطل»؛ وبناء عليه يكتسب تتابع (صيف ـ مروج ـ كنيسة ـ خوان مغشى عليه ـ عاصفة...) منطقية

بفضل إعداد بقية الأحداث، وكأننا ـ باستخدام الأفعال المتبقية ـ نحكم صياغة النثر ونملأ الفراغات من أجل أن يتخطى السرد مرحلة «الشيء» الجامد ليدخل في ديناميكيته الخاصة. ويشرح ويمسات (Wimsatt) شيئاً من هذا في عمله العبقري (The verbal Icon) (١٠).

لكن طريقة دمج «عالم الأشياء» هذا في حركة البطل هي أيضاً «خط في الزمن». ويجب أن تشير نظرية «الزمن المعطى» إلى تلك الصورة من صور استخدام الماضي التي هي كل سرد. والبحث عن «خروجات» من داخل الرواية لا ينفصل عن فكرة «الخروج من الماضي». وهنا تصبح الرواية، كما في الكثير من الحالات، حنيناً إلى الماضي، «استخدامات للسوداوية»، وتبرز رغبة المؤلف التأريخية عند اختيار المواقع، أي الأزمنة. وهكذا يتشكل مشروع تحرك البطل فوق الأشياء الجامدة وتحضر آليات الخروج والدخول. بهذا يمكن للزمن أن يصبح كمية موجهة أسلوبية في «بنية ذات قيمة خاصة».

ويحدث هذا حتى في إطار نظام سميوطيقي، وبهذا نعود إلى فكرة حساب العمليات الأساسية. فـ «أزمنة الوصول» و «أزمنة الانتظار» تتراكم كما لو كانت كلاً مجملاً ينبغي على البطل أن يقوم بتوزيعه. وبفهم السرد، على هذا النحو، على أنه «طريقة توزيع أزمنة»، يمكننا أن نعي أن ما تضطلع به المعالجة الأسلوبية هو البحث عن أنموذج نحوي لكل مفهوم على حدة. إن الأفق الكلي للكلمة هو السرد، والسرد دائماً هو قانون خاص من الاستخدامات اللغوية تمتزج فيه كافة العمليات وتتداخل مجموعة كبيرة من الأسس. لذا تعتبر قواعد ترصيع الأحداث في الزمن ضرباً من ضروب «النحو السردي». وهذه الطريقة التي من خلالها نعرف إن كانت إحدى الجمل قد صيغت جيداً أم خطأ هي آلية تحكم ملتصقة بالعقل البشري الذي يطبق على تلك الجملة القواعد المنطقية المطبقة على أية «قصة مسرودة». أي أن هذا التوازي بين «جملة داخلة في الآلية»/«جملة ترفضها الآلية» يتيح لنا، من خلال البعد الزمني، كماً واسعاً من الاحتمالات. كما أن بوسعنا أن نفكر في محوري (IT) و (IA) ـ المشار إليهما من قبل ـ على أنهما مؤشران لما هو مقبول، للجملة المنضمة للآلية. بل للجمل التي لا تتعارض مع آليات سابقة أو لاحقة، آليات زمنية هي في الحقيقة السرد ـ المستمر. لذا يمكن اعتبار ديمومة الرواية الزمن الأقصى المحاط بإشارات أسلوبية مترابطة. وهكذا يمكننا اعتبار أن تلك السنوات الأربع ونصف السنة، التي تستغرقها رواية ما، كلاً يشتمل على كافة التجزيئات الداخلية المرتبة والموزعة على نحو تام. وأفضل تشبيه يعبر عن ذلك هو أنها «شبكة من العلاقات المتبادلة».

وهذه الشبكة التي تشمل «ما حققه (أ) في ساعة» و «ما فعله (ب) في ذلك الخريف» قد تقودنا إلى دراسة «فصول الصيف عند ألبير كامي»، «توظيف الزمن في رواية (امرأة القاضي) (١١)»، «الغروب في روايات المغامرات»، «الزمن الانكماشي عند فرچينيا وولف» .. إلخ. في مثل هذه الدراسات، سنعود إلى اعتبار الزمن ملمحاً أو خاصية أسلوبية ندخل بعدها في الحال في ضرب من ضروب أسطورية المواقع المشابهة وما يصاحبها من خطر العودة إلى نورثروب فراي و «استخداماته النوعية». لكن معرفة كيف استخدم أي بطل زمنه الخاص: إعادة تركيب الجدول الزمني في (دون كيخوته)، مقاييس الزمن في(دكتور زيفاجو)، استخدامات الزمن في روايات هنري جيمس البرجوازية، قد تحتاج إلى دراسة تحليلية طالما وجد دائماً أنموذج محدد للقيم الاجتماعية. وهكذا، تعود الرواية لتخضع مرة أخرى إلى بنيتها الداخلية، وهكذا أيضاً يتحول خط تطور البطل (داخل النطاق السردي) إلى كرونومتر للحدث. وسنتمكن من تشكيل نظام تتساوى فيه الأزمنة الخارجية والأزمنة الداخلية بتطبيق تشبيه مجازي للشفافية، أي نتمكن من الدخول والخروج من الزمن/الرواية بلا عقبات.

ويعى المؤلف أنه سيد الموقف، لذا فإنه يضم الزمن على أنه إحدى المعلومات المتاحة. وتأخذ روايته فى التوقف عند كل مظهر من مظاهر الواقع يراه يضيف جديداً. وسبيله إلى ذلك هو إضافة «سلاسل دلالية» جديدة. وهنا عليه أن يذكر بطلاً آخر هو الزمن، ومن الأفضل أن يذكره عند ظهور البطل أو قد يضمّنه أو يذكره جلياً باستخدام ساعة تدق، وربما أوحى بوجوده. وهذا الشك هو الذى يساور أى كاتب روائى: «فى أى جزء من أجزاء قصتى يجب على أن أضع إشارة إلى الزمن؟» «وإجابة ذلك تأتى طى القصة نفسها التى تتيح للمؤلف بعض الفراغات المواتية. حتى فى رتابة الإسهابات بوسعه إعطاء إشارة إلى أن ذلك المستمر يخضع لقاعدة. وبهذه الطريقة تتوالى الفقرات، فى شكل فوضى ظاهرية، لكن مع الحفاظ دائماً على إيقاع ينبنى على «إضافة شىء جديد دائما»، ويبدو هنا أن الماضى ليس له زمن، ويكفى لمسه كى نجد مكمناً مريحاً: فهو يترع كل شىء بالشاعرية والجمال. ولكن، هناك، فى ذلك المكمن المريح، يجب أن يفسر كيف مر الحدث وكيف تعمل «استخدامات» القصة و «شروطها».

لكن المساندة الزمنية («كل موقع، كل فضاء، له زمنه الخاص»، هكذا يفكر المؤلف) تصب فى تحكم سردى آني. فيبدو أن لكل شىء حيزاً فى ذلك الفضاء الذى نشأ ليأوى ذكريات، وقد يكون المجهود الوحيد المبذول هو إدخال حوار هناك (فى تلك المسافة)؛ حوار يبدو نابعاً من هنا. بهذه الطريقة يبدو أن الأصوات الأصلية تحطم ذلك الطقس المتمثل فى استنساخ الماضى، بل سيتم البحث عن سبيل لاقتحام الماضى وتحويل الصوت إلى قصة («قال إنه يشعر بالبرد»)، وتتسبب كلمة «سأل» فى وجود موقع زمنى بعيد عن أى أثر للحاضر. أما الأبطال فلا يعيشون حياتهم، بل يعيشون آلية، يعيشون قصة. وهم يعيشون فى حالة سرد عن طريق آلية «ردود أوتوماتيكية» تعرف مسبقاً الأهداف والرغبات والغايات. وهى آلية تلف كل استخدام للماضى فى قناة تصب فى شبكة مركزية، تعى أن الماضى يجب أن يملأ، وإن حرم هذا الإجراء الرواية الكثير من عفويتها. وشفقة المؤلف هذه نحو عمله ـ الذى يجب أن يحيطه بالأشياء والشخوص والأزمنة وحتى بالحيل ـ تحدث كنوع من البلاغة. وتلك الحيل (مثل: «ولكننى لم أكتب من قبل سطراً واحداً من هذا كله، ولا عن ذلك اليوم البارد والصحو من أيام عيد الميلاد...») يبثها المؤلف هنا وهناك كي يستعيد ثقته بنفسه باعتباره سيدا للعمل وصاحب الأمر والنهى فيه. وصياغة الزمن فى الرواية تحمل فى طياتها «نظرية حركة داخل السرد»، وهذه مبرمجة وفقاً لـ «نظرية حركة عامة». ومتغيرات وثوابت هذه اللعبة (قريب/بعيد، هنا/هناك) تصب فى ذلك المبدأ (الآن/حينئذ، المضارع/الماضى) المطروح فى كل قواعد النحو الحديث. على جانب آخر، قد يكون الإشغال أو الترصيع فى الزمن تحديداً عن بعد، والتنائى بوصفه آلية سردية قد يكون بعداً زمانياً ومكانياً معاً. وهكذا يمكننا رسم قالب للأزمنة. بل يمكننا أن نستحدث جدول ترددات كى نصل إلى معالجة زمنية للسرد تقتصر فيها فكرة الرواية على نظم حسابية لوظائفها، لكن طبقاً لـ «نظرية قياسات» محتملة، وهذا سيتيح لنا مباشرة «المداخل» الزمنية الشاغرة والمشغولة، إمكانات الدخول والخروج، التى ستعيدنا مجازياً إلى فكرة «تطور البطل». وستتمم آليتنا الأولى («تطور البطل» يجب أن يحدث «داخل النطاق السردى») مجموعة محدودة من التعديلات «الزمكانية».

وهكذا ننتقل فى هذا الفضاء الأسطورى إلى ذكر «ما كان يحدث أيام الآحاد فى تلك الضيعة»، «شدة ما كانت تعانيه ماريا هناك»، «ماكان يفعله القس حينئذ»، «ما كان بوسعه فعله فى القصر المسحور».هذا التنائى بالقصة، تلك الآلية المتمثلة فى إقصاء أهداف الممارسة الأدبية، هى إحدى المعلومات الأخرى التى يجب أن

نبـرزها. إن هذا التنائى الذى يوحّى به بشكل عـفـوى، دون أقل مـجـهـود من جـانـب الكاتب، حـتـى إن أسـوأ الكتـاب بمقـدورهم إنجـازه، هو شىء مـا قـريب الشبـه بجمال المنظور فى فن التصوير: خداع ما هو بعيد وغير موجود، حيلة ساحر؛ أن ندرك أنه بفضل «استخدامات بسيطة للفعل فى الماضى» حققنا تأثيراً ما يشبه الواقع. وهنا تستبين ألعاب الخداع البصرى. إن هذا السرد فى الماضى ليتقدم عبر «هناك/حينئذ» ليجد الطريق معبداً.

ويسجل الصوت in off استخدامات من واقع «عن بعد». ونعود مرة بعد أخرى إلى ذلك الملجأ الذى أطلق عليه هيـمنجواى"mystical country" ، ملجأ الأمان الذى هو السيرة (البيوجرافية). أو السيرة الذاتية المسقطة على بطل سيسلك سلوكنا نفسه حين يتعلق الأمر بآلية التذكر. وهكذا تتطلب «حيلة» التذكر = الرواية مكاناً فى أسلوبية الزمن. وكل مـورفـولوجيـا الرواية تقـوم على أسـاس ديمومات.

الهوامش :

(١) انـــظـــر: " From Morpheme to Utterance", by Zellig H. Harris. Baltimore: Language,No,22,1946,pp. 161-183.

وهذا الطرح الذى يقدمه زليج هاريس يقودنا إلى تلميذه «تشومسكى» :

- "On interpreting the World" by Noam Chomsky. Cambridge: Cambridge Review,29 January 1971,pp. 68-87.

وهذه الطروح يجب أن تتجه صوب مورفولوجيا روائية تأخذ فى الحسبان الدراسات التالية:

- "Immediate Constituents",by Rulon S. Wells. Baltimore:Language,23,1947pp.81-117.

- "Ranks and Depth",by R.D Huddleston. Baltimore:Language.Oct-Dec.1965.pp 574-586.

-"Logical syntax and Semantics",by Y. Bar-Hillel. Baltimore:Language.No,30,1954,pp. 230-238.

-" A Trend in Semantics",by Robert M.W.Dixon. the Hugue:Linguistics, No,1,Oct-Dec. 1963,pp.30-57.

"The Identification of Morphemes",by Eugene A. Nida.Baltimore: Language,No,24,1948,pp.414-441.

(٢) للروائى الإسبانى بنيتو بيرث جالدوس(١٨٤٣ ــ ١٩٢٠)، والمنشورة فى عام ١٩٨٨.

(٣) انظر: " The Plot of Emma", by W.J.Harvey . Oxford: Essays in Criticism, January 1967,pp. 48-63.

(٤) انـــظـــر: "A is B in The Structure of Complex Words ". by William Empson. London: Chatto and Windus,1964,pp. 350- 374.

(٥) ناقد أدبى وكاتب إسبانى.

(٦) انـــظـــر: "The Deep Structure of the statement",by Robert Hetzron. The Hague : Linguistics,No,65,January 1971, pp. 25-63

(٧) انظر: Como recordaba Hemingway?" por Càndido Pèrez Gàllego. Valencia : Cuadermus de Filologia,Junio 1972

(٨) انظر: " El autòmata residencial", por Juan Novarro Baldeweg, Madrid: Nueva Forma, Julio - Agosto1972,p.32.

(٩) انظر: "La escritura de la novela", Por Roland Barthes, en "EL grado cero en la escritura. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p.37.

(١٠) انـــظـــر: "The verbal Icon", by W. K. Wimsatt. London Methuen,1970,pp.201-217.

(١١) (La Regenta) ، للكاتب الروائى الإسبانى ليوبولدو آلاس «كلارين» (١٨٥٢ــ ١٩٠١).

مقدمة لدراسة
المروى عليه *

جيرالد برنس

تقديم :

فى هذا المقال يحاول جيرالد برنس فض الاشتباك بين المروى عليه وأنواع القراء الآخرين ، كما يشير إلى محددات المروى عليه وتصنيفاته ووظائفه وأهميته للسرد ؛ تلك التى يرى برنس أنها لا تقل عن أهمية الراوى . ويضرب مثلاً على ذلك شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة) بوصفها راوياً وشهريار بوصفه مرويا عليه، حيث يتوقف استمرار السرد على مزاج شهريار الذى سيقوم بقتل شهرزاد إذا أصابه الملل من حكاياتها .

ولعل الإشارة إلى إعطاء الدرجة نفسها من الأهمية للمروى عليه التى هى للراوي، تحيل إلى النظر فى النص على أنه بناء مغلق ، فالراوى والمروى عليه وجودان قارّان فى النص وليسا خارجه ، إذ هما شخصيتان « داخل نصّية » يجب أن نتناولهما بحذر حتى لا يختلطا مع غيرهما ؛ فنحن لانخلط بين الكاتب الفعلى والراوى وعلينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ الضمنى ، أو أى قارئ آخر .

فى هذه الترجمة حرصت على الوضوح والأمانة معا ، وهما من الصعوبة بمكان فى نص نقدى كهذا يستكشف منطقة غير مأهولة فى النقد الروائى ، ويضطر - فى كثير من الأحيان - لنحت مصطلحات جديدة ، ولقد مدّ لى الكثيرون يد العون . كما أن الأمانة تقتضى شكر فريال غزول وعباس التونسى على ما قدما لى من مساندة . ومهما يكن الأمر، فإن وجود أى نقص فى هذه الترجمة يقع عبؤه على عاتقى وحدى.

المترجم

---

* مقال Introduction to the study of the Narratee لجيرالد برنس من كتاب **Criticism, Reader-Response From Formalism To Post-Structuralism** مجموعة مقالات تحرير جين ب . تومبكينز Jane P. Tompkins صدر عن .The Jhons Hopkins University Press قام بالترجمة : على عفيفى وراجعها : جابر عصفور .

كلُّ سرد سواء كان شفاهيا أو مكتوبا ، وسواء كان يسرد أحداثا حقيقية أو أسطورية ، أو كان يحكى قصة أو تتابعاً بسيطا للأحداث فى الزمن ، لا يستلزم راويا واحدا على الأقل فحسب ، بل يستلزم أيضاً مرويا عليه. المروى عليه شخص «ما» يوجّه إليه الراوى خطابه . وسواء كان السرد الروائى ، حكايةً أو ملحمةً أو روايةً، فإنّ الراوى خَلْقٌ مُتخيَّل ، شأنه فى هذا شأن المروى عليه . إن چين باتيست كلامونس (Jean Baptiste Clamence) ، وهولدن كولفيلد (Holden Caulfield) وراوى (مدام بوڤارى Madame Bovary) تراكيب روائية ، مثلها مثل الشخصيات التى يتحدثون إليها ويكتبون من أجلها . ومنذ هنرى جيمس (Henry James) ونورمان فريدمان (Norman Friedman) إلى واين س . بوث Wayne C. Booth وتزڤيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) عالج نقّاد كثيرون التجليات المختلفة للراوى فى النثر والنظم الروائيين ، من حيث وظائفه المتعددة وأهميته [١] . على العكس من ذلك ، قلة هم النقاد الذين تناولوا المروى عليه ، وإلى الآن لم يأخذ أحدهم على عاتقه دراسة المروى عليه دراسة عميقة [٢] . إنه إهمال مستمر على الرغم من مقالات بنڤينست (Benveniste) الشائقة عن الخطاب ، وأعمال ياكبسون (Jakobson) عن وظائف اللغة ، وعلى الرغم من المكانة الصاعدة لعلم الشعرية وعلم العلامات .

فى الوقت الحاضر يستطيع أىّ دارس ، أياً كانت درجة معرفته بالنوع السردى ، أن يميز بين الراوى فى رواية ما وكاتبها ، وذات الكاتب البديلة (alter ego) . ويعرف الفارق بين شخصية مارسيل (Marcel) ومبدعها بروست (Proust) وما بين ريو (Rieux) وكامو (Camus) ومابين ترسترام شاندى (Tristram Shandy) وستيرن (Sterne) الروائى وستيرن الرجل . من ناحية أخرى ، نادراً ما اهتم النقاد بمفهوم المروى عليه ، وغالباً ما التبس مفهومه بمفاهيم متاخمة للمتلقى والقارئ الأصل (Archilecteur) . ومما له دلالته أن عبارة المروى والقارئ عليه نادراً ما يتم توظيفها .

وليس من العسير تعليل الافتقار إلى الاهتمام النقدى بالمروى عليهم ، لقد أهملت دراسات المروى عليهم بسبب تميّز النوع السردى نفسه على الأرجح ، فكثيراً ما يأخذ البطل الروائى ، أو الشخصية المهيمنة على السرد ، على عاتقه دور الراوى ؛ مثل مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temps Perdu) وريكونتين (Roquentin) فى (الغثيان La Nausée) وجاك ريڤيل (Jacques Revel) فى (جدول الزمن L'Emploi du temps) فى حين أنه ليس هناك بطل يمثل المروى عليه بشكل واضح، اللهم إلا إذا أدرجنا الرواة الذين يشكلون ما يخصهم من المروى عليهم [٣] ، أو أدرجنا عملاً من مثل (التعديل La Modification) . يضاف إلى ذلك أن علينا تذكر أن مسؤولية الراوى ، فى المستوى السطحى إن لم يكن العميق ، أكثر من مسؤولية المروى عليه فيما يتصل بشكل الحكاية وطابعها ، وملامحها الأخرى فى الوقت نفسه . وأخيراً هناك مشاكل عدة فى السرد الإبداعى كان يمكن تناولها من زاوية المروى عليه ، لكنها درست من زاوية رؤية الراوى ، فإنّ الشخص الذى يروى الحكاية فى آخر الأمر ، والشخص الذى تروى من أجله ، يعتمد كلٌّ منهما على الآخر ، بطريقة أو بأخرى، فى أىّ سرد.

ومهما يكن من أمر ، فإنّ المروى عليهم يستحقون الدراسة . ويؤكد وجهة النظر هذه أعظم الحكائين والروائيين ، وبالمثل يؤكدها أقلهم شأنا . فتنوّع المروى عليهم فى السرد الروائى شئ مدهش ؛ فيهم الخاضع أو المتمرد ، الرائع أو المثير للسخرية ، الجاهل بالأحداث التى يرتبط بها أو الذى يعرفها سلفاً ، الساذج إلى حد ما كما فى(توم جونز Tom Jones) ، والقاسى بشكل ما كما فى (الأخوة كرامازوف The Brothers Karamazov) ،

إذ يزاحم كلّ هؤلاء من المروى عليهم الرواة فى التباين . وفضلاً عن ذلك ، فقد عالج روائيون كثيرون، بطرقهم الخاصة ، الاختلافات التى يجب الإبقاء عليها بين المروى عليهم والمتلقى ، أو بين المروى عليه والقارئ. فى الرواية البوليسية التى يكتبها نيكولاس بليك (Nicholas Blake) أو يكتبها فيليب لورين Philip Lo-raine) ، مثلاً ، ينجح البوليس السرّى فى حل لغز الجريمة ، عندما يدرك أنّ المروى عليه والمتلقى مختلفان. ولا نقص فى الأعمال السردية التى تؤكد أهمية المروى عليه ، بالإضافة إلى ذلك . وتقدم (ألف ليلة وليلة) توضيحاً ممتازاً للأمر : إذا كان على شهر زاد أن تمارس موهبتها بوصفها راوية للحكايات ، أو تموت ؛ فهى تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتها. واضح أن مصير البطلة ، والسرد على السواء، لا يعتمد على إمكاناتها من حيث هى راوية ، ولكن على مزاج المروى عليه بالمثل . فلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإنّ شهر زاد ستموت وينتهى السرد [٤] هذه الحالة الجوهرية نفسها موجودة فى لقاء (يوليسيس Ulysses) مع الساحرات (Sirens)[٥] ، وموجودة فى عمل أكثر معاصرة بالمثل. فبطل (السقوط La Chute) شأنه شأن شهر زاد ، فى حاجة ماسة إلى نمط بعينه لمروى عليه . ولكى ينسى « جان بابتيست كلامونس » معصيته الذاتية ، كان عليه أن يجد شخصاً ما ، ذلك الذى سيصغى إليه ، والذى يغدو قادراً على إقناعه أنّ كلّ شخص آثم . ولقد وجد هذا الشخص فى بار « مكسيكو سيتى » فى أمستردام ، فى اللحظة التى ينطلق فيها بحكايته .

المروى عليه من الدرجة الصفر
The Zero-Degree Narratee

يهتف الراوى فى الصفحات الأولى من (الأب جوريو Le Père Goriot) :

« هذا ما ستفعله أنت يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء ، أنت يا من تسند ظهرك إلى مقعد مريح قائلاً لنفسك : ربما يصبح هذا مسلياً . وبعد قراءة محنة جوريو العجوز السرية ، سوف تتناول عشاءك بشهية مفتوحة ناسباً تبلدك إلى الكاتب الذى ستتهمه بالمبالغة والنزوع الشعرى ».

هذه الـ « أنت » صاحب اليد البيضاء، المتهم من قبل الراوى بكونه مغروراً قاسى القلب هو المروى عليه. ومن الواضح أن هذا الأخير لا يشبه معظم قرّاء (الأب جوريو). وتبعا لهذا، فإن المروى عليه ، فى رواية ما، لا يمكن أن يتطابق مع القارئ تلقائياً. إن يدى القارئ يمكن أن تكونا سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين، وربما يقرأ الرواية فى سرير بدلاً من مقعد، أو يفقد شهيته عقب علمه بتعاسة التاجر المسن، إذ لا يجب على قارئ الرواية ـ منثورة أو منظومة ـ أن يخلط بينه وبين المروى عليه ؛ فأحدهما حقيقى والآخر متخيل، ولو حدث تشابه مذهل بينهما، فإن هذا سيكون من قبيل الاستثناء وليس القاعدة.

ولن يختلط أمر المروى عليه مع القارئ الفعلى. إنّ كل كاتب، مع علمه أنه يكتب لشخص غير نفسه؛ يطوّر حكايته من حيث هى موجهة إلى نمط معين من القراء الذين يمنحهم صفات معينة وملكات ورغبات، حسب رأيه فى الناس على وجه العموم (أو الخصوص)، وطبقاً للمسؤولية التى يراها. هذا القارئ الفعلى مختلف عن القارئ الحقيقى: إن الكتاب غالباً ما يملكون جمهوراً لا يستحقونه. كما أن القارئ الفعلى يختلف أيضاً عن المروى عليه؛ ففى (السقوط) فإن المروى عليه (كلامونس) ليس مماثلا للقارئ المتخيل عند كامو فهو محام زائر لأمستردام. ومن الواضح أن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يتشابها، ولكن أكرر أن ذلك من قبيل الاستثناء.

وأخيراً، علينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ النموذجي، على الرغم من إمكان وجود علامات تماثل بينهما. أما بالنسبة إلى الكاتب، فإن القارئ النموذجي هو الذى يجيد الفهم، ويستحسن كل الاستحسان أقل الكلمات شأنا، وأكثر المفاهيم مراوغة. أما بالنسبة للناقد فإن القارئ النموذجي هو ذاك القادر على تأويل النص تأويلاً لا حصر له، ويمكن وجوده فى نص بعينه حسب نقاد دون غيرهم. إن المروى عليهم الذين يعدد لهم الراوى تفسيراته ويحدد خصوصيات سرده كثيرون ، من ناحية، ولا يمكن اعتبارهم ممثلين للقراء النموذجيين الذين يتمناهم الراوى. ويكفى أن نفكر فى المروى عليهم فى (الأب جوريو) و (سوق الغرور Vanity Fair) ولكن هؤلاء المروى عليهم أقل كفاءة من أن يقدروا على تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص داخل العمل من ناحية أخرى.

وإذا فرقنا بين المروى عليهم والقارئ الحقيقى والقارئ الفعلى والقارئ النموذجى [٦]، فإننا نجدهم مختلفين بعضهم عن بعض فى الغالب. وبرغم ذلك فمن الممكن أن نصف كل واحد منهم من حيث هو معبر عن هذه الفئات، وحسب النماذج نفسها. ومن الضرورى أن نعرف بعض هذه السمات على الأقل، وكذلك بعض الطرق التى يختلف بها المروى عليهم عن بعضهم البعض أو يتحدون. وتلك السمات هى التى ينبغى أن نعين مواقعها بالرجوع إلى مفهوم «الدرجة الصفر» من المروى عليه الذى يعرف لسان الراوى(Langue) ولغاته(Languages). وفى هذه الحالة، فإن معرفته اللسان تعنى أنه يعرف المعانى ـ الدلالات ـ فى ذاتها، ومرجعية العلامات كلها التى تشكله فى بعض الحالات ، ولا يتضمن ذلك معرفته المعنى المصاحب الذى توحيه الكلمة بالإضافة إلى معناها الأصلى (القيم الذاتية التى أُلحقت بها) ، ويتضمن معرفة تامة بالنحو بالمثل ، ولكن ليس المعرفة بكل الممكنات الموازية للنحو .

إن القابلية لملاحظة التعددية فى إمكانات الدلالة والإعراب هى التى تسمح بحل هذه الصعوبات فى السياق ؛ القابلية لإدراك عدم الصواب النحوى ، أو شذوذ أى جملة أو تركيب بالرجوع إلى النظام اللغوى المستخدم [٧] .

وإلى جانب هذه المعرفة باللغة ، يمتلك المروى عليه من الدرجة الصفر قدرة على الاستنتاج ، التى غالبا ما تكون نتيجة طبيعية لهذه المعرفة ؛ ففى الجمل المعطاة أو فى سلسلة منها ، يصبح المروى عليه من الدرجة الصفر قادراً على الإمساك بافتراضات مسبقة وبالنتائج كذلك [٨] . فالمروى عليه من الدرجة الصفر يعرف النحو السردى والقواعد التى يتم بها إحكام أى حكاية [٩] ، ويعرف أن الحدَّ الأدنى للتسلسل السردى المكتمل ، على سبيل المثال ، يتشكل فى النقلة من حالة بعينها إلى حالة معاكسة . وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً ، وأنه يحتم علاقات السببية . وهو يملك ذاكرة قوية ، فى النهاية ، على الأقل فيما يتصل بأحداث السرد التى أُخبر عنها ، وكذلك النتائج التى يمكن أن تنتج عنها .

هكذا ، لا يفتقر المروى عليه من درجة الصفر إلى السمات الإيجابية ، لكنه لا يفتقر إلى السمات السلبية كذلك . إنه يستطيع أن يتابع سرداً بشكل واضح وبطريقة عينية ، ومطلوب منه أن يطّلع على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة ، من كلمة البداية إلى كلمة النهاية . يضاف إلى ذلك أن المروى عليه من درجة الصفر بلا شخصية أو سمات اجتماعية . إنه ليس حسناً أو سيئاً ، وليس متشائماً أو متفائلاً ، ليس ثورياً أو برجوازياً . وشخصيته ووضعه فى المجتمع لا يلونان قدرته على فهم الأحداث الموصوفة له . أضف إلى ذلك ، أنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن الشخصيات أو الأحداث المذكورة ، ولا يعرف المواضعات فى ذلك العالم أو فى أى عالم آخر ، ولا يفهم

التضمينات فى صياغة معينة لعبارة ، ولا يدرك ماذا يمكن أن يستدعى عن طريق هذه الحالة أو تلك ، فى هذا الفعل الروائى أو ذاك . والنتائج المترتبة على ذلك مهمة جدا، حيث لا يقدر المروى عليه على تأويل قيمة فعل ما أو الإمساك بأصدائه دون مساعدة الراوى وشروحاته والمعلومات المستمدة منه . إنه غير قادر على تحديد مدى أخلاقية الشخصية أو لا أخلاقيتها ، تحديد الواقعية أو المغالاة فى الوصف ، أو تحديد الرد المفحم أو الهدف الهجائى لخطبة من الخطب . وكيف باستطاعته أن يفعل هذا ، وعن طريق أى خبرة أو معرفة أو نظام قيمى؟

وبتحديد أكثر ، إنّ فكرة جوهرية مثل فكرة محاكاة الواقع تحسب بوصفها شيئاً تافها بالنسبة له فحسب . إن محاكاة الواقع دائما ما تعرف عبر علاقتها بنص آخر فى حقيقة الأمر ، سواء كان هذا النص رأيا عاما ، أو قواعد النوع الأدبى ، أو واقعاً . إن المروى عليه من درجة الصفر لا يعرف أىّ نصوص ، وتبدو له مغامرات دون كيخوته عادية تماماً ، فى غياب الشرح ، مثل من يخترق الجدران أو مثل أبطال رواية (نهار جميل Une Belle Journée)(١٠) . وينطبق الأمر نفسه على علاقات السببية المضمنة إذا كنت أعرف فى (سيرة القديس جوليان المضيف La Légende de Saint Julien L'Hospitalier) أن جوليان (Julien) يصدق أنه قتل والده ويغشى عليه ، فأنا أثبت سببية بين هذين الخبرين ؛ مبنية على منطق معين شائع ، وعلى خبرتى بالعالم ، ومعرفتى بتقاليد روائية بعينها ثم. يضاف إلى ذلك أننا ندرك أن إحدى آليات عملية السرد هى « خلط التعاقب بالنتيجة المنطقية ، أى الذى يأتى لاحقاً فى السرد يعتبر نتيجة لما [جاء سابقاً] » (١١) لكن المروى عليه الذى لا خبرة له أو حس عام لا يفهم علاقات السببية المضمنة ولا يسقط ضحيةً لهذا الخلط . وأخيراً ، فإن المروى عليه من الدرجة الصفر لا ينظم السرد بوصفه توظيفاً للشفرات الرئيسية للقراءة التى درسها رولان بارت فى كتابه (S/Z) . إن المروى عليه من الدرجة الصفر لا يعرف كيف يحل شفرة الأصوات المختلفة التى تشكل السرد . وكما قال بارت :

« إنّ الشّفرة هى نقطة التقاء الأقوال المأثورة ... والوهم البنائى ... والوحدات المستنتجة ... مؤلفة من شظايا هذا الشئ الذى دائما ما سبق لنا قراءته ورؤيته وفعله وتجربته . والشفرة هى مسار هذا الذى سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته ، أى بالإشارة إلى الكتاب (كتاب الثقافة ــ الحياة ــ الحياة بوصفها ثقافة) تجعل الشفرة من النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب » (١٢) .

أما فيما يتصل بالمروى عليه من الدرجة الصفر فلا يوجد «ماسبق» أو يوجد «كتاب».

علامات المروى عليه :

كلُّ مروى عليه يمتلك تلك السمات التى عددناها إلا حين يكون هناك سبب للاعتراض ، مستمد من السرد الذى وجد من أجله . إنه يعرف على سبيل المثال لغة الراوى الموظفة ، ومزود بذاكرة ممتازة ، ولا يتآلف مع أىّ شئ يتعلق بالشخصيات التى تقدم من أجله . وليس من النادر أن يتعارض السرد أو يناقض هذه السمات ، فقد يحدث أن تكون هناك فقرة معينة تؤكد الصعوبات اللغوية المرتبطة بالمروى عليه ، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنّه يعانى فقدان الذاكرة ، وقد تؤكد فقرة أخرى معرفته بالمشكلات المثارة . إن صورة المروى عليه تتكون تدريجيا على أساس من هذه الانحرافات عن خصائص المروى عليه من درجة الصفر.

توجد أحيانا دلائل معينة مستمدة من النص فيما يتعلق بمروى عليه فى جزء من السرد لم يوجه إليه. على المرء أن يفكر فى (الفاسق L'Immoraliste)

وفى (جستين Justine) أو (قلب الظلام Heart of Darkness) ليثبت أنه ليس الظهور الفيزيقى فحسب، والشخصية والمكانة الاجتماعية للمروى عليه، هى وحدها التى يمكن مناقشتها بهذه الطريقة، ولكن خبرة المروى عليه وماضيه كذلك. هذه الدلائل قد تسبق جزء السرد المخصص للمروى عليه، وقد تتبعه أو تعوقه أو تؤطره. والغالب أنها تعزز ما يوحى به إلينا بقية السرد. فى بداية (الفاسق) على سبيل المثال، نعرف أن ميشيل (Michel) لم يرَ المروى عليهم الخاصين به لمدة ثلاث سنوات، وأنّ الحكاية التى يحكيها لهم بسرعة تؤكد هذه الحقيقة . وبرغم ذلك، فأحيانا ما تكذّب هذه الدلائل السرد، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوى، وما يتكشف عبر صوت آخر . إنّ الكلمات القليلة التى يتحدثها دكتور شبيلفوجل (Spielvogel) فى نهاية (شكوى پورتنوى Portnoy's Complaint) تكشف عن أنّ المروى عليه ليس هو الذى يقودنا السرد إلى تصديقه(١٣).

ومع ذلك، تنبثق صورة المروى عليه من السرد الموجه إليه أساسا . وإذا أعتبرنا أنّ أىّ سرد يتألف من متتالية من العلامات، موجهة إلى المروى عليه، فإنّه يمكننا التمييز بين فئتين رئيسيتين من العلامات. فهناك، أولاً، تلك العلامات التى لا تحتوى على إشارة إلى المروى عليه، وبتحديد أكثر، لا تنطوى على إشارة تميزه عن المروى عليه من الدرجة الصفر. وهناك، ثانيا، تلك العلامات المناقضة للأولى، من حيث إنها تعرفه بوصفه مرويا عليه محدداً، وتجعله ينحرف عن المعيار الثابت. إن جملة فى (قلب بسيط Un Coeur Simple) مثل : «تلقى بنفسها إلى الأرض» تقع فى الفئة الأولى، هذه الجملة لا تكشف عن شئ محدد عن المروى عليه، فى حين أنها تتيح له الفرصة لكى يقدّر حزن فليتسيه حق قدره. وعلى العكس من ذلك، فإن عبارة من مثل «إن شخصه الكلى أثمر فيها هذه الفوضى التى نعانيها جميعاً فى حضرة رجل استثنائى» لا تسجل ردود أفعال البطلة فى حضور السيد بوريه (M. Bourais) فحسب بل تخبرنا، فى الوقت نفسه، أن المروى عليه قد عانى الإحساس نفسه فى حضرة أفراد استثنائيين. ويمكن أنْ لا نصل إلا إلى قراءة جزئية للنص بتأويل علامات السرد كلها بوصفها حالة للمروى عليه، ولكن هذه القراءة ستكون أفضل تحديدا، وأكثرقابلية لإعادة الإنتاج. ويمكننا أن نعيد بناء صورة المروى عليه بإعادة تجميع علامات الفئة الثانية ودراستها، صورة تتفاوت فى جلائها وأصالتها وكمالها، فذلك يعتمد على النص المدروس.

وليس من السهل دائما أن ندرك العلامات المنتمية إلى الفئة الثانية أو أن نؤولها، إذ لو اتضح بعضها إلى حد ما فإن البعض الآخر يغدو أقل جلاء، مثال ذلك أنّ الدلائل المقدمة عن المروى عليه فى بداية (الأب چوريو) واضحة جدا ولا تثير مشكلة : «هذا ما ستفعله أنت، يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت يا من تستند بظهرك على مقعد مريح» ولكن الجملتين الأوليين من (الشمس تشرق أيضا The Sun Also Rises) تثيران قدراً أكبر من الصعوبة ، حيث لا يعلن چيك (Jake) صراحة ـ حسب المروى عليه الخاص به ـ أن قولنا إن رجلاً كان بطلا للملاكمة لا يعنى التعبير عن إعجابنا به. يكفى جيل أن يلمح إلى أن :

> « روبرت كوهن كان يوما بطل الوزن المتوسط للملاكمة فى برينستون، لا تعتقد أننى متأثر جدا بلقب بطل ملاكمة كهذا، ولكنه عنى الكثير لكوهن» .

وربما كان عدد أكبر من الدلائل التى تتعلق بهذا المروى عليه أو ذاك أقل مباشرة . ومن الواضح أن أىّ دليل، مباشر أو غير مباشر، لابد من تأويله على أساس النص نفسه باستخدام دليل من اللغة المستخدمة

وفرضياتها المسبقة ، والنتائج المنطقية التى تترتب عليها ، والمعرفة التى استقرت لدى المروى عليه .

تتعدد العلامات القادرة على تصوير المروى عليه كثيرا ، ويستطيع المرء بسهولة أن يفرّق بين أنماط عدة تستحق المناقشة منها . ويجب ، فى المقام الأول ، أن نذكر فقرات السرد كلها التى يشير فيها الراوى مباشرة إلى المروى عليه ، ونحن نضع فى هذه الفئة الجمل التى يخص فيها الراوى المروى عليه بكلمات مثل «القارئ» أو «المستمع» ، أويشير إليه بتعبيرات من مثل «عزيزى» أو «صديقى» . أما إذا عين السرد سمة محددة للمروى عليه ، مهنته أو جنسيته مثلا ، فإننا نضع الفقرات التى تذكر هذه السمة فى الفئة الأولى . هكذا ، إذا كان المروى عليه محامياً ، فإن المعلومات كلها المتعلقة بالمحامين عامة تغدو وثيقة الصلة بالموضوع . وأخيراً ، فإن علينا أن نحتفظ بكل الفقرات التى يوجه فيها الكلام بضمير المخاطب .

إلى جانب هذه الفقرات التى تشير صراحةً إلى المروى عليه ، توجد فقرات أخرى تنطوى على المروى عليه وتصفه برغم أنها ليست مكتوبة بصيغة ضمير المخاطب صراحة ، فعندما يكتب مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع) قائلاً : «وفوق ذلك ، غالبا ، نحن لم نبق بالبيت ، بل ذهبنا للتريض» . إن الـ (نحن) تقصى المروى عليه . ويحدث نقيض ذلك عندما يصرّح مارسيل :

«مؤكّد ، فى هذه المصادفات المحكمة إلى حد بعيد ؛ عندما يتراجع الواقع ، ويطبّق نفسه على ما حلمنا نحن به لزمن طويل ، فإنه يخبئه عنا كلية» .

تتضمن الـ (نحن) المروى عليه [١٤] . ويمكن لتعبير غير شخصى ، فى أغلب الأحيان ، أو ضمير غير محدد ، أن يشير إلى المروى عليه: « لكن العمل قد اكتمل ، وربما يذرف المرء الدمع مراراً وتكراراً » .

مرة أخرى ، غالباً ، يوجد عددٌ كبير من الفقرات فى السرد تصف المروى عليه ، بتفاصيل متفاوتة الدرجة؛ برغم عدم احتوائه على إشارة ــ ولو غامضة ــ إليه . وقد يتم، بسبب ذلك ، تقديم أجزاء من السرد فى شكل أسئلة أو أسئلة زائفة . وأحيانا لا تنطلق هذه الأسئلة من الشخصية أو من الراوى الذى لا يقوم بترديدها . ولذلك يجب نسبتها إلى المروى عليه . وعلينا أن نلحظ ما يثير فضوله وما المشكلات التى ربما رغب فى حلها . مثال ذلك (الأب چوريو) ، حيث المروى عليه هو الذى يطرح الأسئلة عن مهنة السيد بواريه (M. Poiret) : « ماذا كان؟ ربما كان موظفا فى وزارة العدل ..» . وبينما يوجّه الراوى أسئلة إلى المروى عليه نفسه ، أحيانا ، فإنّ بعضاً من معرفته وتبريراته تستشف فى العملية ؛ إذ يوجه مارسيل سؤالا زائفاً إلى المروى عليه ، طالباً منه شرح سوقية سلوك سوان (Swann) الفج المثير للدهشة : «لكن من لم ير الأميرات الملكيات غير المتكلفات يتبنى تلقائياً لغة ثقيلى الظل» .

وهناك فقرات أخرى يتم تقديمها بشكل سلبى ، بعض هذه الفقرات ليس امتداداً لحالة الشخصية المقدمة بل استجابة إلى أسئلة الراوى المطروحة . إنه بالأحرى إيمان المروى عليه بأن هذه الفقرات متناقضة ، وأن هواجسه مهاجمة ، وأسئلته قد أُسكتت . إن الراوى فى (مزيفو النقود Les Faux Monnayeurs) يرفض بقوة النظرية المقدمة عن طريق المروى عليه ليشرح الرحلات الليلية لـ «فينسينت مولينييه Vincent Molinier» : « لا لم يكن فينسينت مولينييه يذهب إلى خليلته كل مساء » . وأحيانا ، يمكن أن يكون النقض الجزئى كاشفاً . فى (البحث عن الزمن الضائع) ، فى الوقت الذى يصدق الراوى أن تخمينات المروى عليه عن معاناة سوان غيرالعادية لها ما يبررها فإنه يجدها غير كافية:

« هذه المعاناة التى أحسها ، لا تشبه شيئا اعتقد هو فى وجوده ؛ لا لأنه نادرا ما تخيل شيئاً مؤلما إلى هذا الحد ، حتى فى ساعات شكه العميق ، ولكن لأنـّه ظل مبهماً ، غير محدد ... عندما تخيل هذا الشيء».

وهناك أيضا تلك الفقرات التى تتضمن عبارة ذات دلالة معلنة ، وبدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق فى السرد ، تشير إلى نص آخر ؛ إلى خبرة تجاوز النصّ ، معروفة لدى الراوى والمروى عليه ، الخاص به :

« نظر إلى المقبرة ، وهناك دفن دمعته الأخيرة كشاب ، واحدة من تلك الدموع التى تدفقت عاليا صوب السماء برغم سقوطها على الأرض » .

ويدرك المروى عليه فى (الأب چوريو) نوع الدموع التى دفنها «راستينياك» . وقد سبق له أن سمع عنها طبعاً، ورآها دون ريب ، وربما ذرف بعضا منها بنفسه . كذلك تزودنا التشبيهات أو المقارنات الموجودة فى السرد بمعلومات متفاوتة القيمة . إننا نظن أننا نعرف المشبه به أكثر من معرفة المشبه . وبناء على ذلك ، يمكن أن نظن أن المروى عليه فى (وعاء الذهب The Gold Pot) مثلاً، قد سبق له أن سمع هزيم الرعد «صوت يتلاشى مثل هزيم الرعد البعيد المكتوم» وبذلك نستطيع أن نبدأ إعادة البناء الجزئى لنمط العالم الذى يأتلف معه .

لكن ، ربما كانت أكثر العلامات كشفاً ، مما يصعب الإمساك بها أحيانا ووصفها بطريقة مرضية ، هى تلك التى ندعوها نظرا للافتقار إلى مصطلح مناسب ـ التعليلات المركبة Over-Justifications إن أى راوٍ يشرح العالم المأهول بشخوصه ، بشكل أو بآخر ، ويستحث أفعالهم ، ويبرر أفكارهم . وإذا حدث أن وظفت هذه التفسيرات والدوافع فى مستوى اللغة الشارحة ، والتعليق والسرد الشارحين ؛ فهى إذن التعليلات المركبة. إذ عندما ينصح الراوى فى (بيت بارما للمسنين La Chartreuse de Parme) المروى عليه قائلا إنّه فى أوبرا لاسكالا «تكون زيارة اللوج عادة لمدة عشرين دقيقة تقريبا» ، فهو لا يفكر فى غير إمداد المروى عليه بمعلومات إضافية لفهم الأحداث . ولكن من ناحية أخرى ، عندما يطلب أن تغفر له جملة فقيرة الأسلوب ، سائلاً المغفرة عندما يقطع سرده ، يعترف بنفسه بعدم قدرته على وصف إحساس ما جيداً ، فإنّ تلك هى التعليلات المركبة التى يوظفها . وتمدنا التعليلات المركبة دائماً بالتفاصيل الشائقة عن شخصية المروى عليه ، وتكشفها ، على الرغم من أنها تفعل هذا بطريقة غير مباشرة : بالتغلب على دفاعات المروى عليه والسيطرة على تحيزاته ، وبتهدئة مخاوفه .

عُلامات المروى عليه ـ تلك التى تصفه ، وتلك التى تمده فقط بالمعلومات أيضاً ـ يمكن أن تطرح مشاكل عدة للقارئ الذى يأمل أن يصنفها ليصل إلى صورة للمروى عليه ، أو لقراءة معينة للنص . لا تكمن المشكلة فحسب فى مجرد صعوبة ملاحظتها أحيانا ، أو الإمساك بها ، أو شرحها ، فمن الممكن أن يجد المرء فى وحدات سردية معينة علامات متعارضة ، تنشأ أحيانا مع الراوى الذى يريد أن يسلّى نفسه على حساب المروى عليه ، أو يود أن يؤكد اعتباطية النص ، وغالبا ما يكون العالم المقدم هو العالم الذى تكون فيه مبادئ التعارض المعروفة لدينا غير موجودة أو قابلة للتطبيق . وأخيراً ، فإنّ التعارضات ـ الواضحة تماما ـ غالباً ما تنسج من زوايا الرؤية المختلفة التى يكدح الراوى فى إعادة إنتاجها بثقة ، بينما يحدث أنه لا يمكن شرح جميع المعلومات المتعارضة كليةً على نحو كهذا . هذه الحالات ربما تنسب إلى مغالاة الكاتب أو اعتداله ، فنجد الراوى فى روايات إباحية عدة ، السيئ منها والجيد ، يفعل فعل أبطال (المغنية الصلعاء La Cantatric Chauve) فيصف أولاً الشخصية كما لو كانت ذات شعر أشقر ونهدين

ممتلئين وبطن كبيرة ، ثم يتحدث باقتناع كبير فى الصفحة التالية عن شعرها الأسود ، وبطنها الصغيرة ، ونهديها الصغيرين . إنّ الاتساق ليس أمراً ملحاً بالنسبة للنوع الإباحى الذى يكون فيه الاختلاف البين هو القاعدة أكثر من الاستثناء . وبرغم ذلك يظلّ صعباً ـ إن لم يكن مستحيلا ـ أن نشرح المادة الدلالية المقدمة للمروى عليه فى هذه الحالات .

لكن أحيانا تشكل العلامات الواصفة للمروى عليه مجموعة غريبة ومتباينة . والواقع أن كلّ علامة مرتبطة بمروى عليه لا تحتاج إلى استمرار علامة سابقة أو توكيدها ، أو إبراز علامة لكى تتبعها . إن هناك مرويا عليهم يتغيرون شأنهم شأن الرواة ، أو يملكون شخصيات غنية على نحو كاف ، لكى يستوعبوا الميول والمشاعر المختلفة ، لكن الطبيعة المتعارضة لمروى عليهم لا تنتج دائما من شخصية مركبة أو ارتقاء تدريجى (من شخصية لأخرى) . إن الصفحات الأولى من (الأب جوريو) تشير إلى أن مرويا عليه باريسيا سيكون قادراً على تقدير «محددات هذا المشهد الملىء بالمشاهدات المحلية واللون» . لكن هذه الصفحات المفتوحة تضاد ما تم توكيده من اتهام المروى عليه بعدم الحساسية ومحاكمته بوصفه مذنبا لأنه لا يصدق الرواية على أنها الحقيقة . مثل هذه التعارضات لن تحل أبدا ، بل على النقيض ، سوف تضاف تعارضات أخرى . ويغدو من الصعوبة بمكان أن نعرف إلى من يتوجه الراوى . أهى حالة من عدم الكفاءة ؟ ربما كان بلزاك غير قلق بخصوص التفاصيل التقنية وأحيانا يرتكب أخطاء ، قد لا تكون كذلك عند فلوبير وهنرى جيمس . ولكن هناك مثالا ملهما على عدم الكفاءة : بلزاك المهموم بمشاكل التطابق ـ تلك المشاكل المهمة فى (الأب جوريو) تحديداً ـ حيث لا يتدبر قراراً عن من الذى يغدو المروى عليه .

وبرغم الأسئلة المطروحة ، والصعوبات الناشئة ، والأخطاء المرتكبة ، فمن الواضح أنّ أنواع العلامات التى استخدمت ، وأعداد كل نوع منها وتوزعها ، هو ما يحدد إلى حد معين الأنماط المختلفة للسرد [١٥] . إن الوحدات السردية (Narratives) التى تزخر بالتفسيرات والتعليلات (دون كيخوته ، تريسترام شاندى ، الأوهام الضائعة ، الأوقات المستعادة) تختلف تماما عن تلك التى تلعب فيها التفسيرات والتعليلات دوراً محدداً (القتلة ، الصقر المالطى ، الغيرة) . وغالباً مايسند النمط الأول بواسطة الرواة الذين يجدون البعد الخاص بالخطاب discours أكثر أهمية من البعد الخاص بالحكى (récit) أو الذين هم حقا أكثر وعياً بمجانيّة أى سرد بل بزيفه أو بنمط معين منه فيحاولون تجنبه بالتبعية . ينتج النمط الثانى الرواة الذين يشعرون بسلاسة السرد ، أو الذين يودون الانفلات من محيطهم العادى لأسباب مختلفة . علاوة على هذا ، فإن التفسيرات والدوافع تظهر كما هى ، ويمكن أن تخص طبيعتها بالتنكر بدرجات متفاوتة تماماً. إن راوى بلزاك أوستاندال لايتردد فى إعلان ضرورة شرح فكرة أو مشهد أوحالة :

« عند هذه النقطة نجد أنفسنا مجبرين على أن نقاطع للحظة قصيرة هذا المشروع الجسور لكى نقدم تفصيلة لاغنى عنها، تلك التى سنشرح فى جزء منها شجاعة الدوقة فى نصح « فابريس » فيما يخص رحلته الأخيرة الخطيرة » .

لكن رواة فلوبير ـ بعد (مدام بوفارى) تحديدا ـ يلعبون غالباً على الغموض؛ فنحن لانعرف بالضبط إذا كانت جملة ماتشرح الأخرى أو أنها تسبقها فحسب أوتتلوها : «جمع جيشاً، أصبح أكبر، أصبح شهيراً، كان شعبياً » . ويمكن أن يقدم الشرح على قواعد العالم أو القوانين العامة كما عند بلزاك وزولا، أو يمكن أن يتجنب قدر المستطاع كل التعميمات، كما فى روايات سارتر وسيمون دى بوڤوار، ويمكن للشرح أن يعزز أو

يعارض بعضه البعض، وأن يتكرر أويستخدم لمرة واحدة فى أىّ مكان من السرد، وفى كلّ حالة ينبنى نمطٌ مختلف من السرد.

تصنيف المروى عليهم:

إننا نستطيع بفضل العلامات التى تصف المروى عليه، أن نميز أىّ سرد طبقا لنمط المروى عليه الذى يُوجَّه إليه السرد. ومن غير المفيد أن نميز الأصناف المختلفة للمروى عليهم حسب أمزجتهم أو حالتهم الاجتماعية أو معتقداتهم، فذلك عمل مسرف الطول والتعقيد ويخلو من الدقة. ومن ناحية أخرى، فمن الأسهل نسبياً أن نصنّف المروى عليهم حسب الموقف السردى، وموقعهم فى الإشارة إلى الراوى والشخصيات والسرد. ويبدو الكثير من ألوان السرد غير موجه إلى شخص محدد، حيث لا يتم النظر إلى شخصية من الشخصيات بوصفها تلعب دور المروى عليه، وحيث لايذكر أىّ مروى عليه بواسطة القارئ على نحو مباشر «دون شك، يا عزيزى القارئ، أنت لم تجلس فى قنينة زجاجية»، أو غير مباشر «كان من الصعب أن نفعل شيئاً آخر غير أن نقطف منها وردة نقدمها إلى القارئ». إن دراسة تفصيلية لرواية مثل (التربية العاطفية) أو (يولسيس) تكشف عن حضور راوٍ يحاول أن يكون غير مرئى ولا يتدخل فى الأحداث إلاّ بأقل قدر ممكن، كذلك يتحقق هذا الكشف بالفحص المعمق للسرد الذى يبدو بلا مروى عليه، سواء فى العملين اللذين ذكرناهما، أو فى أعمال من مثل (الملاذ) و (الغريب) و (قلب بسيط).

إن الراوى فى (قلب بسيط) لا يشير ولو مرة واحدة، على سبيل المثال، إلى مروى عليه بطريقة واضحة، ذلك على الرغم من وجود فقرات كثيرة فى سرده تشير، على نحو متباين الوضوح، إلى أنه متوجه إلى شخص ما. هكذا يماثل الراوى الأفراد الذين يذكر أسماءهم الحقيقية «روبلين، فلاح من جيوفيس.. ليبيارد، فلاح من توك.. مسيو بوريه، محام سابق» ولا يمكن له أن يماثل روبلين ـــ ليبيارد أو مسيو بوريه: إذ يجب أن يكون هذا التماثل مع المروى عليه. يضاف إلى ذلك أنه غالبا ما يلجأ الراوى إلى التشبيه لكى يصف شخصية أو ليعين حدثاً. وكل تشبيه يحدد بوضوح أكثر نمط العالم المعروف للمروى عليه. وأخيراً، يشير الراوى أحيانا إلى التجارب فوق النصيةextra - textual «هذه الفوضى التى نلقى إليها جميعا فى مشهد الرجال غير العاديين» تقدم أدلة على وجود المروى عليه ومعلومات عن طبيعته. ولكن، مع أن المروى عليه يمكن أن يكون غير مرئى فى السرد، فهو موجود برغم ذلك، ولا ينسى كلية «أبداً».

فى سرديات أخرى عدة، فإنّ المروى عليه إذا كان غير ممثل بشخصيته فهو يذكر بوضوح عبر الراوى على الأقل، ويشير إليه الراوى، تكراراً، بشكل أو بآخر، ويمكن أن تكون إشارات مباشرة كما فى (أويجن أونيجن)، و(توم جونز)، و (وعاء الذهب)، أو غير مباشرة (الحرف الأحمر، محل التحف القديم، مزيفو النقود). إنّ هؤلاء المروى عليهم، كالمروى عليه فى (قلب بسيط) لا أسماء لهم، وليست وظائفهم فى السرد على قدر كبير من الأهمية، دائماً من السهل أن نرسم صورهم وأن نعرف ما يعتقد راويهم عنهم بواسطة الفقرات التى تشير إليهم بوضوح. فى (توم جونز) يقدم الراوى، أحيانا، معلومات مستفيضة عن المروى عليه الخاص به، يأخذه جانبا، ويجود بنصيحة له فى مرات عدة، ويصبح الأخير مماثلا لأية شخصية على نحو واضح.

وغالباً، وبدلاً من التوجه ـ بوضوح أو ضمنياً ـ إلى مروى عليه ليس ممثلا بشخصيته، يسرد الراوى قصته إلى شخص ما على نحو ما يحدث فى روايتى (قلب الظلام، وشكوى بورتنوى). مثل هذه الشخصية

يمكن أن توصف بطريقة أكثر تفصيلا أو أقل . فنحن لا نعرف شيئا محدداً عن دكتور سبيلفوجل فى (شكوى بورتنوى) سوى أنه لا يفتقر إلى حدة الذكاء . ومن ناحية أخرى ، نحن نبلغ بكل شئ عن حياة جولييت فى (Les Infortunes de la vertu) . وقد لا تلعب شخصية المروى عليه أى دور آخر فى السرد أكثر من المروى عليه فى (قلب الظلام) ولكنها قد تلعب أدواراً أخرى . وليس نادراً أن يكون المروى راويا فى الوقت نفسه . فى (الفاسق) يكتب واحد من الأشخاص الثلاثة الذين يصغون إلى مايكل خطابا طويلا إلى أخيه ، ويكرر فى هذا الخطاب القصة التى رواها له صديقه ، متوسلاً إلى أخيه أن يخلّص مايكل من تعاسته ، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة عن الحكاية ، وكذلك حالته التى أدت إلى وجوده فى حكيها . وأحيانا يكون المروى عليه فى رواية ما هو راويها فى الوقت نفسه ، ولا يقصد بالسرد أى شخص غير نفسه . مثال ذلك (الغثيان) ومعظم الروايات التى كتبت فى شكل مذكرات ، فإن راكنتان هو القارئ الوحيد لمذكراته .

ومرة أخرى ، يمكن أن تتأثر شخصية المروى عليه بالسرد الموجه له بدرجات متفاوتة . ففى (قلب الظلام) لا يتحول رفاق مارلو عن طريق القصة التى سردها لهم . أما فى (الفاسق) فيبدو الأمر كما لو كان المروى عليهم، وهم ثلاثة ، غير مختلفين عما كانوا عليه قبل سرد مايكل ، برغم أنهم يسيطر عليهم إحساس «ماليس» الغريب. وفى (الغثيان) وغيرها يحدد الراوى المروى عليه الخاص به ، وتغير الحوادث التى يسردها الراوى لنفسه بوصفه مرويا عليه ، على نحو تدريجى عميق .

وأخيراً ، يمكن أن تمثل شخصية المروى عليه بالنسبة للسرد شخصا أكثر ـ أو أقل ـ قيمة ، أو غير قابل للاستبدال بوصفه مرويا عليه . إذ ليس مهما عند مارلو فى (قلب الظلام) أن يتخذ من رفاقه فى «النيلى» (Nellie) مرويا عليهم . إنه يستطيع أن يسرد قصته لأى مجموعة أخرى ، وقد يحجم عن سردها تماماً . ويتمنى مايكل فى (الفاسق) أن يتجه إلى أصدقائه فيجمعهم حوله . ويحمل حضورهم فى الجزائر (Algeria) الأمل: لن يدينوه تحديدا وقد يفهمونه ويساعدونه على اجتياز حالته الراهنة . والفارق بين الحياة والموت ، عند شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة) ، هو أن يظل الخليفة مرويا عليه ، فجزاء شهر زاد القتل لو رفض الاستماع إليها . ومن ثم فهو المروى عليه الوحيد المتاح لها .

وسواء اتخذ المروى عليه دور الشخصية أو لم يتخذ، استبدل به غيره أو لم يستبدل ، أدى أدواراً عدة أو دوراً واحداً ، فإنه يمكن أن يكون مستمعاً كما فى (الفاسق، التعساء ، ألف ليلة وليلة) أو قارئاً كما فى (آدم بيد ، الأب جوريو، مزيفو النقود) ، ومن الواضح أنه ليس من الضرورى أن يقول النص إن المروى عليه قارئ أو مستمع. فى مثل هذه الحالات يمكن القول إن المروى عليه قارئ عندما يكون السرد مكتوباً (Hérodias) ويمكن أن يكون مستمعاً عندما يكون السرد شفوياً : (أنشودة رولان) .

ومن الممكن أن نفكر فى المزيد من التمييز ، أو نؤسس أصنافاً أخرى ، ولكن مهما يكن الأمر فبالإمكان رؤية الكيفية التى يزداد بها تنميط السرد دقة وإحكاماً إذا لم يعتمد على الرواة فحسب ، بل على المروى عليه . إن النمط نفسه من الرواة يمكن أن يتجه إلى أنماط متعددة من الرواة . ولذلك فإن لويس فى (عقدة الأفعى) وسلافين فى (يوميات سلافين) وروكانتان فى (الغثيان) ثلاث شخصيات تحتفظ بدفاتر للمذكرات وشديدة الوعى بالكتابة ، لكن لويس يغير المروى عليه مرات عدة قبل أن يقرر الكتابة لنفسه. كما أن سلافين لا ينظر إلى نفسه بوصفه القارئ الوحيد لمذكراته؛ أما روكانتان فإنه يكتب لنفسه دون غيرها. ومرّة أخرى فإنّ الرواة المختلفين يمكن أن يتجهوا لمروى عليهم من النمط

نفسه كما يحدث في رواة روايات من مثل : (قلب بسيط، الوضع الإنساني) . وكذلك ميرسو في (الغريب)، فإنهم جميعا يتوجهون إلى مروى عليه ليس شخصية، ولا يعرفهم ولا هو على ألفة بالأفراد الذين يقدمهم النص أو الأحداث التى يقصها. ومهما يكن من أمر، فإن فكرة المروى عليه ليست مهمة لتنميط النوع السردى فحسب أو لتاريخ التقنيات الروائية، إن هذه الفكرة تلفت الانتباه بالطبع لأنها تتيح لنا إتقان دراسة الطريقة التى يؤدى بها السرد وظائفه. ففى كل ألوان السرد يتأسس حوار بين الرواة والمروى عليهم والشخصيات [١٦]. ويتقدم هذا الحوار - ومن ثم السرد - بوصفه وظيفة للمسافة التى تفصل الحوار عن السرد. وقد استخدمنا هذا المفهوم بالفعل في تمييزنا الأصناف المختلفة للمروى عليه، ولكن دون أن نعول عليه كثيراً؛ فمن الواضح أن المروى عليه الذى يشارك في الأحداث المسجلة هو أكثر التصاقا بالشخصيات من المروى عليه الذى لم يسمع حتى عنها، ولكن فكرة المسافة لابد من تعميمها. وأيا كانت وجهة النظر التى يتم تبنيها، أخلاقية أو ثقافية، انفعالية أو مادية، فإنّ الرواة والمروى عليهم والشخصيات يمكن أن يقترب كل منهم من الآخر، على نحو يتراوح ما بين الاتحاد الكامل إلى التضاد الكامل .

وكما أن هناك، غالباً، الكثير من الرواة والمروى عليهم والشخصيات فى كل نص، فإن تعقد العلاقات وتباين المسافات التى تتأسس بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإنّ هذه العلاقات والمسافات تحدد إلى أبعد مدى الطريقة التى يتم بها امتداح قيم معينة ورفض قيم أخرى فى مجرى السرد، والطريقة التى يتم بها تأكيد أحداث معينة وإهمال غيرها. إن هذه العلاقات هى التى تحدد بالمثل نغمة السرد وطبيعته نفسها. مثال ذلك ما نجده فى (زهرة السنبلة) حيث تتغير النغمة تماما - ولا تملك إلا أن تتغير - بمجرد أن يقرر الراوى إعلان صداقته للمروى عليه ويتحدث إليه على نحو أكثر أمانة ومباشرة مما كان يفعل من قبل : إذ إنه أصبح أقرب إلى التوثيق عندما تخلى عن المبالغات الرومانتيكية، وأصبح أكثر أخوية عندما خلّف وراءه الحياد الزائف. ومن ناحية أخرى فإن الكثير من التأثيرات الساخرة فى السرد تعتمد على الاختلافات الموجودة بين صورتين للمروى عليه ، أو بين (مجموعات) المروى عليهم كما يحدث فى (Les Infortunes de la vertu , Werther)، وتعتمد كذلك على المسافة الموجودة بين الراوى والمروى عليه من ناحية والمسافة الموجودة بين الراوى والشخصية من ناحية ثانية (حب سوان) أو تعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمروى عليه (توم جونز) . وينتج تعقد الموقف أحيانا من عدم ثبات المسافات الموجودة بين الراوى والمروى عليه والشخصيات . إذا لم يكن ذنب مايكل واضحاً - أو براءته - فإن ذلك يرجع فى جانب منه إلى أنه أظهر لمرات عدّة عجزه عن تجاوز المسافة التى تفصل بينه وبين أصدقائه ، أو - إذا شئنا - بسبب أن أصدقاءه غير واثقين من المسافة التى يجب أن يضعوها بينهم وبينه .

وظائف المروى عليه :

إن نمط المروى عليه الذى نجده فى سرد ما ، والعلاقات التى تربطه بالرواة والشخصيات والمروى عليهم الآخرين ، والمسافات التى تفصله عن القراء النموذجيين أو الواقعيين أو الحقيقيين ، كلها تحدد جزئياً طبيعة هذا السرد . لكن المروى عليه يمارس وظائف أخرى يتفاوت عددها وأهميتها وارتباطها به . ومن المفيد بذل الجهد فى سرد هذه الوظائف ودراستها بالتفصيل .

إن أوضح أدوار المروى عليه ، الدور الذى يلعبه دائما ، بمعنى دون غيره ، هو التوسط(relay) بين

الراوى والقراء ، أوبين الكاتب والقراء ، فمن اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها ، أو إيضاح الجوانب الغامضة التى تحتاج إلى إيضاح ، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروى عليه . ويمكن لنا، دائما ، وبواسطة توجيه إشارات إلى المروى عليه ، أن نبرز أهمية سلسلة من الأحداث وإعادة تأكيد أحدها أو تصعيبه أو تبرير أفعال معينة أو التهوين من اعتباطيتها . ومثال ذلك ما يحدث فى (توم چونز) حين يشرح الراوى للمروى عليه أن الحصافة شىء ضرورى للوقاية من الفضيلة ، وهو يساعدنا على أن نحسن الحكم على بطله ، الفاضل لكن غير الحصيف :

«الحصافة والاحتراس أمران ضروريان حتى لأفضل الرجال .. لا يكفى أن تكون خططك أو أفعالك جيدة بشكل جوهرى ، فعليك الانتباه إلى ضرورة أن تبدو كذلك» .

وبالمثل ، فإننا نعرف أن «ليجراندان» ليس كاذباً ، مع أنه متنفج (Snob) ، عندما يحتج على المتنفجين ، ذلك لأن مارسيل يقول بوضوح شديد للمروى عليه : « وبالفعل فإن ذلك لا يعنى أن ليجراندان لم يكن صادقاً عندما هاجم المتنفجين بعنف» .

حقا إن التوسط لا يتم دائما على نحو مباشر ، ومن ثم فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه تتطور ، أحيانا ، فى أسلوب ساخر ولا يستطيع القارئ دائما تفسير العبارات حرفياً من السابق إلى اللاحق . وتوجد هناك توسطات أخرى يمكن إدراكها ، غير الإشارات الجانبية المتجهة إلى المروى عليه مباشرة ، وإمكانات أخرى للتوسط بين المؤلفين والقراء . والحوارات ، والمجازات ، والمواقف الرمزية ، والإحالات إلى نظام فكرى بعينه أو إلى عمل فنى هى بعض من طرق التلاعب بالقارئ وتوجيه أحكامه ، والسيطرة على ردود أفعاله .

يضاف إلى ذلك أن هذه الطرق مفضلة لدى كثير من الروائيين المحدثين ، إن لم يكن غالبيتهم ، ربما لأنها تتيح ـ أو يبدو أنها تتيح ـ حرية أكثر للقارئ ، وربما لأنهم يجبرون على المشاركة بنشاط أكبر فى تطوير السرد، أو ربما ببساطة ، لأنهم يشبعون اهتماما بعينه فى الواقعية . إن دور المروى عليه ، من حيث هو وسيط ، يتضاءل فى هذه الحالات إلى حد ما ، ولكن كل شىء لابد أن يظل يمر من خلاله ، مادام كل شئ ـ استعارات وإحالات وحوارات ـ يظل متجها إليه : غير أنه لاشىء يتعدل ، لا شىء يتضح للقارئ بواسطة هذا الوسيط . وأياً كانت مزايا هذا النمط ، من الوسيط ، فلابد من إدراك أن العبارات المباشرة الواضحة المتجهة من الراوى إلى المروى عليه هى ـ من وجهة نظر بعينها ـ أكثر ألوان التوسط اقتصادا وفاعلية . إن جملاً قليلة تكفى لتأسيس الدلالة الحقيقية لفعل غير متوقع ، أو الطبيعة الحقة لشخصية من الشخصيات ، كما أن كلمات قليلة تكفى لأن تيسر تفسير موقف معقد . ومع أننا يمكن أن نتساءل على نحو غير محدد عن النضج الجمالى لستيفان فى (صورة الفنان شاباً) أو دلالة حدث بعينه فى (وداعاً للسلاح) ، فنحن نعرف دائماً بالضبط ـ أو فى الأغلب ـ حسب النص ما نظنه فى (فابريس) أو فى (سانسفرينا) أو فى (غراميات المدموازيل ميشانو) (١٧).

ويمارس المروى عليه وظيفة التشخيص فى السرد فضلا عن وظيفة التوسط . ووظيفة التشخيص مهمة فى حالة الراوى أو الشخصيات ، برغم أنه من الممكن تقليصها إلى الحد الأدنى حتى فى هذا المكان ، ذلك لأن ميرسو لن يعرف كيف يدخل فى حوار حقيقى مع المروى عليه ، لأنه على مسافة من كل شىء ، ومن نفسه، ولأن غرابته وانعزاله يعتمدان على هذه المسافة ، ومن ثم لا يمكن وصفه بهذا الحوار . ومع ذلك فإنّ العلاقات التى يؤسسها الراوى ـ الشخصية مع المروى

عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد . مثال ذلك (الراهبة) حيث تظهر الأخت سوان بوصفها أقل سذاجة وأشد مكراً أكثر مما تحب أن تظهر بسبب مفهومها عن المروى عليه وإيمائها إليه . يضاف إلى ذلك العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص من النصوص يمكن أن تهون من أحدهما وتفسر الآخر أو تضعه فى تعارض مع غيره . وغالبا مايشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردى ، كما أن السرد يشبه الموضوع من حيث إن هذه العلاقات تكشف عن كليهما . ومثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد الذى هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل : فالبطلة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ، بالقدر الذى تموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها : وأخيراً فإنّ أىّ سرد مستحيل دون مروى عليه . ولكن غالباً ما تكشف الموضوعات التى لاتهتم بالموقف السردى ــ أو قد تهتم به بطريقة غير مباشرة ــ عن أوضاع الراوى والمروى عليه فى علاقة كل منها بالآخر ، ففى (الأب جوريو) يحافظ الراوى على علاقات القوة مع المروى عليه ، فمنذ البداية يحاول الراوى أن يستبق اعتراضات المروى عليه ، وأن يهيمن عليه وأن يقنعه ويستخدم الراوى فى ذلك كل الوسائل ، والإغراءات ، والتوسلات ، والتهديدات ، والسخرية . ونشك ــ فى التحليل النهائى ــ أنه نال من المروى عليه . ففى الجزء الأخير من الرواية حين سجن ڤوترين وأخذ الأب جوريو يقترب من الموت سريعاً فإن الراوى نادراً ما يتجه إلى المروى عليه ، ويرجع ذلك إلى أن الراوى قد كسب المعركة ، وأصبح واثقا من تأثيره ومن هيمنته ، ومن أنه لم يعد فى حاجة إلى أن يحكى القصة . هذا النوع من الحرب ، وهذه الرغبة فى القوة يمكن أن نجدهما على مستوى الشخصيات ، كما أن المعركة تدور أيضاً على مستوى الأحداث ومستوى السرد .

وإذا أسهم المروى عليه فى جانب الموضوع الخاص بالسرد فإنه دائما ما يكون جزءاً من الإطار السردى ؛ جانباً من الإطار الملموس الذى يغدو فيه الرواة والمروى عليهم شخصيات (قلب الظلام المزيفون ، الديكاميرون) ، والمقصود هو جعل السرد يبدو أكثر طبيعية . ويلعب المروى عليه ، شأنه فى ذلك شأن الراوى ، دوراً لا سبيل إلى إنكار إمكان تحققه فى الواقع . وأحيانا يقدم هذا الإطار النموذجى الذى يتطور بواسطته العمل أو السرد ؛ ففى (الديكاميرون) أو (هيبتاميرون) نتوقع أن كلاً من المروى عليهم سوف ينقلب إلى راو . إن المروى عليه الذى هو أكثر من مجرد علامة على الواقعية ، أو مؤشر على إمكان التحقق يمثل ، فى هذه الأحوال ، عنصرا لاغنى عنه لتطور السرد .

وأخيراً ، يحدث أن نشعر أحيانا بأن علينا دراسة المروى عليه لنكتشف القوة الدافعة الأساسية للسرد . ففى (السقوط) ، على سبيل المثال ، لا نستطيع ــ إلا بدراسة ردود أفعال المروى عليه الخاص بـ كلامونس ــ أن نعرف ما إذا كانت حجج البطل قوية إلى درجة الإقناع ، أو أنها جذابة ولكن غير مقنعة . يؤكد ذلك أن المروى عليه لا يقول كلمة واحدة خلال الرواية كلها ، ولا نعرف ما إذا كان كلامونس يخاطب نفسه أو شخصا آخر . ولا نملك سوى أن نفهم ، من تعليقات الراوى ، أن هذا المروى عليه برجوازى مثله ، فى الأربعينيات من عمره ، باريسى ، يألف دانتى والإنجيل ، محام ، ... ومهما يكن من أمر ، فإنّ هذا الغموض الذى يؤكد الازدواجية الأساسية لعالم البطل لا يقدم المشكلة إلى القارئ الذى يرغب فى أن يكتشف الطريقة التى يتم بها الحكم على كلامونس فى الرواية : وأيا كانت هوية المروى عليه فإنّ الشىء المهم هو مدى موافقته على أطروحات البطل ، ويظهر الخطاب الأخير الدليل على المزيد والمزيد من المقاومة من جانب من يحادثه ، وتصبح نغمة كلامونس أكثر إلحاحا وجمله

أكثر إرباكا فى الوقت الذى يتطور فيه السرد الخاص به ويفر منه المروى عليه الخاص به ، بل إنه فى أوقات عدة من الجزء الأخير من الرواية يظهر مهتزاً إلى أبعد حد . وإذا لم يكن كلامونس قد انهزم فى نهاية (السقوط) فمن المؤكد أنه لم ينتصر ، وإذا لم تكن قيمه ورؤيته إلى العالم والبشر زائفة تماما فإنها ليست صادقة صدقا لا يدحض . ومن المحتمل أن هناك وسائل أخرى لإعلان الإيمان أكثر من الحكم على التوبة . وربما توجد طرق أخرى مقبولة فى الحياة أكثر من طرق كلامونس .

هكذا ، يمكن للمروى عليه أن يؤدى سلسلة كاملة من الوظائف فى السرد : إنه يؤسس توسطا ما بين الراوى والقارئ ، ويساعدنا فى إقامة إطار السرد ، ويفيد فى تشخيص الراوى ، ويؤكد موضوعات بعينها ، ويسهم فى تطوير الحبكة ، ويصبح المتحدث باسم الجانب الأخلاقى من العمل . ومن الواضح أن المروى عليه يغدو مهما على نحو أو آخر ، ويلعب عدداً أكبر من الأدوار أو أقل ، ويتم استخدامه بطريقة بارعة أصيلة على نحو أو آخر ، وذلك اعتمادا على ما إذا كان الراوى بارعا أو غير بارع ، أو إذا كانت مشكلات التقنية السردية تعنيه أو لا تعنيه ، أو إذا كان السرد يستلزمه أو لا يستلزمه . وبقدر ماندرس الراوى لتقييم اقتصاد السرد ومقاصده ونجاحه ، فإننا يجب أن نختبر المروى عليه لنفهم أكثر ، أو نفهم على نحو مختلف آلياته ودلالاته .

إن المروى عليه واحد من العناصر الأساسية فى كل سرد ، وإن الاختبار العميق لما يقدمه ، ودراسة العمل السردى بوصفه مكونا من سلسلة من الإشارات التى تخاطبه ، تفضى إلى قراءة أكثر حذقاً وإلى تشخيص أعمق للعمل . ويمكن لهذه الدراسة أن تفضى بالمثل إلى تنميط Typology أكثراً تحديداً للنوع السردى وإلى فهم أعظم لتطوره ، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يؤدى بها السرد وظائفه وإلى تقدير أكثر انضباطا لنجاحه من وجهة النظر الفنية . وفى التحليل الأخير ، فإنّ دراسة المروى عليه لاتقودنا إلى فهم أفضل للنوع السردى فحسب ، بل إلى فهم أفضل لكل أفعال الاتصال .

الهوامش :

(١) انظر على سبيل المثال :

Henry James. **The Art of Fiction and Other Essays,** ed. Morris Roberts (New York: Oxford University Press, 1948); Norman Friedman, **"Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,** "PMLA 70 (December 1955): 1160-84 Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction** (Chicago: University of Chicago Press. 1961) Tzvetan Todorov, **"Poétique"** in Oswald Ducrot et al., Qu' est-ce que le structuralisme? (Paris Seuil, 1968), pp. 97-166; and Gérard Genette., Figures III (Paris: Seuil, 1972).

(٢) انظر بين آخرين :

Walker Gibson, **"Authors, Speakers, Readers, and Moc Readers,"** College English 9 (February 1950): 265-69 (chap. 1 in this volume) . Rolan Barthes, **"Introduction à l'analyse structurale des récits,"** Communications 8 (1966): 18-19 Tzvetan Todorov, **"Les Catégories du récit littéraire,"** Communications 8 (1966): 146-147 Gerald Prince, **Notes Towards a Categorization of Fictional'** Narratees,: Genrè 4 (Marc 1971): 100-105: and Genette, Figures III, pp. 265-67.

(٣) بمعنى ما ، كل راو هو نفسه المروى عليه الخاص به . لكن معظم الرواة لهم مروى عليهم كذلك .

(٤) انظر : Tzvetan Todorov. **"Les Hommes-récits,"** Poétique de la prose (Paris : Seuil 1971), pp. 78-91.

(٥) انظر : Tzvetan Todorov. **"Le Récit primitif,"** in ibid., 66-77.

(٦) بقصد الملاءمة ، نحن نتحدث (وسنتحدث غالباً) عن القراء . ومن الواضح أن المروى عليه لن يخلط بالمستمع الحقيقى أو الواقعى أو المثالى .

(٧) هذا الوصف للقدرات اللغوية الخاص بالمروى عليه من درجة الصفر برغم أنها تؤدى إلى مشكلات عدة ، فليس من السهل دائما أن تحدد المعنى / المعانى. (التعريفات) لكل مصطلح معطى ، ومن الضرورى أن نرسخ مع الوقت اللغة المعروفة للمروى عليه ، وذلك هو الغرض الذى يصعب تحقيقه أحيانا ، عندما نعمل على النص نفسه . يضاف إلى ذلك أن الراوى يستطيع أن يعالج اللغة بطريقة شخصية . بالمقارنة بخواص معينة ليس من السهل أن نضعها فى علاقة بالنص ، هل يمكن القول إن المروى عليه يختبرها بوصفها مبالغات ، أو أخطاء ، أو على العكس ، هل تبدو طبيعية تماماً بالنسبة له؟ بسبب هذه الصعوبات ، وصعوبات أخرى عدة ، فإنّ وصف المروى عليه ولغته لا يمكن أن يكون دائما دقيقاً ، وإنه إلى حد كبير قابل لإعادة الإنتاج .

(٨) نحن نستخدم هذه المصطلحات على نحو ما تستخدم فى المنطق الحديث .

(٩) انظر بهذا الخصوص : Gerald Prince. **A Grammar of Stories An Introduction** (The Hague: Mouton, 1973).
هناك وصف أساسى لهذه القواعد متبوع بكل السرديات التى يمكن أن توجد فى هذا العمل .

(١٠) عن محاكاة الواقع انظر العدد الممتاز (١١) من **Communications** (1968)

(١١) انظر : **Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récit,** P.10. يجب ملاحظة أنه بينما تستخدم هذه الفوضى ، إلا أنها ليست مهمة على الإطلاق لتطوير السرد .

(١٢) انظر : Roland Barthes, **S/Z** (Paris: Seuil, 1970), pp. 27-28.

(١٣) علينا ، دون شك ، أن نفرق بين المروى عليه « الواقعى » والمروى عليه « الحقيقى » بطريقة أكثر تنظيما . ولكن ربما كان هذا التفريق غير مهم .

(١٤) لاحظ أنه حتى (أنا) واحدة يمكن أن تدل على (أنت) .

(١٥) انظر بهذا الخصوص : Gérard Genette. **"Vraisemblance et motivation,"** in his Figures II .

(١٦) نحن نتبع هنا بتعديل منظور بوث ، انظر : Booth, **The Rhetoric of Fiction.** pp. 155 ff.

(١٧) انظر بهذا الخصوص كتاب واين بوث ، السابق ذكره .

وضعية السارد
فى الرواية المعاصرة *

تيودور أدورنو

أن نجمع، فى بضع دقائق ، بعض الأفكار عن الوضعية الراهنة للرواية باعتبارها شكلا، ذاك هو ما يضطرنا إلى الاكتفاء باقتطاف لحظة واحدة، مع تحميل الأشياء أكثر مما تحتمل، عند الضرورة .

ستكون تلك اللحظة هى وضعية السارد. إنها تتميز اليوم بواسطة مفارقة : فلم يعد ممكنا بعد أن نسرد فى حين أن شكل الرواية يقتضى السرد . لقد كانت الرواية هى الشكل الأدبى النوعى للعصر البورجوازى . ونجد ، فى بداياتها ، تجربة عالم « دون كيشوت » المعرى المنغمر فى الرقى السحرية ، وعنصره المكون هو دائما التحكم ، بواسطة الفن ، فى الوجود البسيط . وقد انحدرت الواقعية من (دون كيشوت) ، وحتى الروايات التى كانت فانتاستيكية بموضوعها ، كانت تتجه إلى تقديم محتوياتها بطريقة توحى بالواقع . هذا المسلك وجد نفسه موضع تساؤل خلال فترة تطور ترجع إلى القرن التاسع عشر ، وهو اليوم يعرف تسارعا بالغا .

تتمثل إعادة النظر هذه ، من وجهة نظر السارد ، فى أن الذاتية لم تعد تقبل التعامل مع مادة لا يمسها التحوير ، وبذلك قوضت القانون الملحمى للموضوعية . الآن ، إذا أراد كاتب أن يغطس فى عالم الأشياء . كاتب مثل ستيفتر stifter ، وأن يحدث تأثيرا انطلاقا من غنى الأشياء وجمالها البلاستيكى بعد أن تأملها وتقبلها ببساطة ، فإنه سيكون مجبرا على اتخاذ موقف المحاكاة الصناعية والتزيينية . إنه ، باستسلامه لهذا العالم ، بدافع من حب يفترض أنه ملىء بالمعنى ، إنما يجعل نفسه متحملة لوزر الكذب ، وسينتهى به الأمر إلى الوقوع فى أسلوب « الكيتش » kitsch غير المحتمل والمميز للفن الإقليمى . على أن الصعوبات الملتصقة بالشىء ذاته ليست أقل من الصعوبات الأخرى . فالرسم قد حرمه التصوير الفوتوغرافى من مهام كثيرة كانت تناط به

---

* ترجمنا هذا النص من الترجمة الفرنسية لكتاب أدورنو بعنوان :
Notes Sur La Littérature, Traduit de L'allemand par Sibyle muller ed. Flammarion, 1984

المترجم : محمد برادة .

تقليديا . وكذلك الشأن بالنسبة للرواية نتيجة لظهور الاستطلاع المصور ، ووسائل الصناعة الثقافية وخاصة السينما . إنه يتحتم على الرواية أن تركز جهودها حول ما لايستطيع العرض المختصر نقله . وعلى عكس الرسم ، فإن الانعتاق من الشيء هو، في الرواية، محدد باللغة التي تلزمها إلى حد كبير، بإضفاء طابع التخييل على العرض المختصر: هكذا نجد أن جويس قد ربط، متحملا كل العواقب، تمرد الرواية على الواقعية، بتمرده على اللغة الاستدلالية.

سيكون من السخرية أن نرفض محاولة جويس باعتبارها نزوة فردية ومعزولة: ذلك أن هوية التجربة قد تكسرت وكذلك صورة الحياة المتواصلة والمتمفصلة التي كانت وحدها تبيح وضعية السارد السابقة. يكفي للتدليل على ذلك، أن نستحضر أنه من المستحيل على من شارك في الحرب أن يحكيها مثلما كان من الممكن قديما أن نحكي مغامراتنا. وهذا ما يوضح بحق، كون المحكي يصطدم بنفاد صبر المرسل إليه وبارتيابه عندما يقدم نفسه وكأن السارد متحكم في مثل تلك التجربة.

لقد غدت فكرة الاختلاء لـ « قراءة كتاب جيد » فكرة عتيقة. وهذا لايرجع إلى تشتت ذهن القراء وحسب، بل أيضا إلى طبيعة ما هو مرسل ، وإلى شكله. أن نحكي شيئا ، معناه أن نتوفرعلى شيء « خاص » نقوله ، وهذا بالضبط هو ما أصبح منتفيا داخل العالم المسور، ومع التنميط، والتكرار الأبدي. قبل كل إبلاغ لمحتوى إيديولوجي، هناك الإيديولوجيا متمثلة في ادعاء السارد القدرة على رؤية مجرى العالم وكأنه أساسا سيرورة لاكتساب خصائص الفردية، والظن بأن الفرد بانفعالاته ومشاعره لا يزال قادرا على أن يرتفع إلى مستوى تحديد مصيره، وبأن حياته الداخلية لا يزال لها سلطة ما: فالأدب البيوجرافي والبورنوجرافي الموزع على نطاق واسع، هو نتاج لتحلل الشكل الروائي وتفسخه.

إن فلك علم النفس حيث تستطيب تلك النتاجات المقام، حتى ولو لم تكن النتيجة موفقة، لا ينجو بدوره من أزمة الموضوعية الأدبية. فالرواية السيكولوجية نفسها ترى بعينها اختفاء أشيائها أمام بصرها: فقد لاحظ البعض، بحق، أنه في الوقت الذي كان الصحفيون لايكفون عن الانتشاء بالفتوحات السيكولوجية التي حققها دوستويفسكي، كان العلم، وخاصة التحليل النفساني الفرويدي ، قد جاوز منذ مدة طويلة «الوجادات» التي عثر عليها ذلك الروائي . فضلا عن ذلك، فإن هذا الإطراء التفخيمي أخطأ فهم دوستويفسكي: فإذا كنا نجد عنده قدرا كبيرا من السيكولوجيا فإنها ذات طابع مدرك، إنها سيكولوجيا الجوهر وليست تجريبية، جوهر الناس الذين يمكن أن نلتقي بهم هنا أو هناك. وهذا بالذات هو ما حقق فيه دوستويفسكي تقدما.

ليس فقط لأن المعلومات والعلم قد صادرا كل ما هو إيجابي، قابل للالتقاط مثل فعلية دخيلة النفس، فإن على الرواية أن تقطع مع كل ذلك، و أن تكرس نفسها لتشخيص الجوهري أو ما ليس جوهريا ، بل أيضا لأنه بقدر ما يزداد سطح السيرورة الحيوية للمجتمع كثافة وتواصلا منتظما ، بقدر ما يلف المجتمع الكائن داخل حجاب كتيم.

إذا أرادت الرواية أن تظل وَفِيّةً لميراثها الواقعي، وأن تقول ما يوجد حقيقة، فإن عليها أن تقلع عن واقعية لاتفعل، فإعادة إنتاج الواجهة، ليس سوى أن تغدو متواطئة مع نشاطها الكاذب.

يجب أن نسمي باسمه ذلك التشيُّؤ في جميع العلائق بين الأفراد الذي يجعل من خصائصهم البشرية مُزَلِّقاً يسمح للآلة أن تدور دون اصطدامات، وأقصد الاستلاب والاستلاب الذاتي الكونيين. والرواية مهيأة ، أكثر من معظم أشكال الفن الأخرى، لإنجاز ذلك .

منذ القديم، منذ القرن الثامن عشر على كل حال، ومنذ رواية (توم جونز) لفيلدنغ، كان موضوع الرواية الحقيقى هو الصراع بين الناس الأحياء و الشروط المتحجرة لحياتهم . وبذلك أصبح الاستلاب نفسه وسيلة إستطيقية للرواية. ذلك أنه كلما أصبح الناس، سواء كانوا أفرادا أو جماعات، غرباء بعضهم عن بعض، كلما غدوا أيضا شيئا غامضا مستعصيا على فهمهم، ومن ثم فإن محاولة فك لغز الحياة الخارجية الذى هو المحرك الحقيقى للرواية، تصبح عندئذ هى البحث عن الجوهر الذى يبدو، وسط الغرابة المألوفة المطروحة من طرف المواضعات، مقلقا وغريبا مرتين. إن اللحظة المضادة للواقعية فى الرواية الحديثة، وبعدها الميتافيزيقى، هما نفسهما ناتجان عن موضوعها الملموس أى عن مجتمع حيث الناس منزوعون بعضهم عن بعض ومنتزعون من أنفسهم ، وما ينعكس فى التعالى الإستطيقى هو فسولة العالم.

إنه لا مكان لكل ذلك فى التفكير الواعى للروائى، وهذا ما يعطينا الحق فى افتراض أنه عندما يتسرب ذلك إلى وعيه، مثلما نجد فى روايات هيرمان بروش المثقلة بالنوايا، فإن ذلك لا يعطى تأثيرا جيدا على مستوى الشكل. بالعكس، فإن التعديلات التاريخية للشكل يتم إنجازها على يد الكتاب ذوى الحساسية المزاجية، مما يجعل بالإمكان الحكم على جودتها حسب كونها تشتغل تقريبا وكأنها أدوات لقياس ما يستلزمونه وما يرفضونه. ما من أحد ذهب أبعد من مارسيل بروست فى هذه الحساسية ضد شكل العرض المختصر. فرواياته تقع ضمن تقليد الرواية الواقعية والسيكولوجية عند مرحلة تحللها داخل الذاتية القصوى. وهو تقليد يمر دون أن يكون له أى استمرار تاريخى مع الكاتب الفرنسى ، عبر إبداعات شكلية مثل (Niels Lyhne) لجاكبسون، أو (Malte Laurids Brigge) لريلكه .

إذا اكتفينا تدقيقا بالواقعية من الخارج المستندة إلى «كان ذلك هكذا» فإن كل كلمة، عندئذ ، تصبح مجرد «كما لو أن» ، ومن ثم يصبح التناقض بين مقتضى الواقعية ومقتضى القول بأن الأمر لم يكن على ذلك النحو، أكبر من ذى قبل. وبالضبط، فإن هذا المقتضى المحايث هو ما يطرحه الكاتب دون أن يخطئه: إن عليه أن يدلل بأنه يعرف بدقة ما جرى. إن دقة بروست المتناهية المفرطة إلى حد أن تصبح خيالية، وتقنيته الجزيئية التى تؤول، من خلالها، وحدة الجسم الحى إلى التشظى إلى ذرات ، ليست سوى مجهود للوعى الإستطيقى من أجل تقديم هذا الدليل دون انتهاك الحدود التى يفرضها الشكل . إنه ما كان يستطيع أن يقرر تقديم عرض مختصر عن اللاواقعى وكأن ذلك قد وجد حقيقة . لأجل ذلك يبدأ عمله الدائرى بذكرى طفل يداعبه النوم، ومجموع صفحات الكتاب الأول (من «بحثا عن الزمن الضائع») ما هى سوى استعراض للصعوبات التى يعانى منها طفل صغير يريد النوم ، عندما لا تكون أمه قد منحته قبلة المساء .

إن السارد يقيم ، بطريقة ما ، فضاء داخليا يجنبه الدخول إلى العالم الغريب عنه من خلال خطوة عاثرة تنكشف عبر النبرة المغلوطة التى يلجأ إليها من يتظاهر بأنّ ذلك العالم مألوف لديه . ودون شعور فإن العالم يكون ممتصا فى ذلك الفضاء الداخلى– هذه التقنية أطلق عليها اسم الحوار الداخلى (مونولوج)– وأقل حدث خارجي يظهر كما قلنا عن لحظة نومنا فى الصفحة الأولى : مثل قطعة من داخل النفس ، لحظة مد الوعى وهو فى مأمن من خطر أن ينبذه النظام الفضا ـ زمانى الموضوعى ، الذى تحاول رواية بروست تعليقه . إن الرواية التعبيرية الألمانية ، مثل رواية (الطالب الجوال) لجوستاف ساك ، تنزع إلى غايات مماثلة انطلاقا من مسلمات وفكر مغايرين تماما . فالحرص الملحمى على عدم تقديم أى شيء موضوعى لا يمكن استثماره

كاملا، انتهى إلى إلغاء المقولة الملحمية الأساسية المتعلقة بالموضوعية .

إن الرواية التقليدية التى تتجسد فكرتها بكيفية أكثر أصالة ربما ، عند فلوبير ، يمكن مقارنتها بالخشبة الإيطالية فى المسرح البورجوازى . فهذه التقنية كانت تقنية إيهام . السارد يرفع ستارة : وعلى القارىء أن يسهم فى إتمام الفعل كما لو أنه كان حاضرا حضورا فيزيقيا . وتتأكد ذاتية السارد من خلال قدرته على خلق ذلك الإيهام . وعند فلوبير تتمثل تلك القدرة فى صفاء اللغة التى ، بواسطة إضفاء الطابع الروحى عليها ، ينتزعها فى الآن نفسه من المجال التجريبى الذى تنذر نفسها له . والتفكير شىء محرم : إنه يصبح خطيئة أساسية ترتكب ضد صفاء الشىء . واليوم ، عبر الطابع الإيهامى للشىء المشخص ، يفقد ذلك المحرم نفسه قوته .

كثيرا ما لوحظ فى الرواية الحديثة ، ليس فقط عند بروست ، بل أيضا عند أندريه جيد فى (مزيفو النقود) وفى الأعمال الأخيرة لتوماس مان ، وفى (الرجل عديم المزايا) لميزيل ، لوحظ أن التفكير يبرز عبر المحايثة الخالصة للشكل . لكن هذا التفكير لم يعد له شىء مشترك مع تفكير فلوبير . فعند هذا الأخير كان التفكير أخلاقيا : أى اتخاذ موقف مع أو ضد شخوص الرواية . أما التفكير الجديد فهو اتخاذ موقف ضد كذب التشخيص ، أى فى الواقع ضد السارد نفسه الذى يحاول تصليح تدخله الحتمى عن طريق تحوله إلى معلق ذى وعى مفرط بالأحداث . إن هذا التفكير يدخل فى حسبانه الخاص ، المس بالشكل . واليوم فقط نستطيع أن نفهم تماما وسيط توماس مان وسخريته الملغزة غير القابلة لأن تختزل إلى تهكم مرتبط بالمضمون ، وذلك انطلاقا من وظيفته فى الإبداع الشكلى : ففى الموقف السخرى يعود الكاتب إلى تناول ما عرضه ويتخلص بذلك من زعمه خلق الواقع ، ذلك الزعم الذى لا يمكن لأى كلام ، حتى كلامه هو ، أن يفلت منه . وهذا ما يأخذ كل دلالته ربما فى المرحلة الأخيرة من إنتاج توماس مان ، أى فى رواية (المصطفى) أوفى (المرأة المخدوعة) ، حيث يفصح الكاتب ، وهو يلاعب موضوعة رومانسية ، ومن خلال موقفه من اللغة ، عن الطابع المشكالى للمحكى، وعن لا واقعية الإيهام ، ومن ثم أيضا ، وحسب تعبيره ، فإنه يعيد للعمل الفنى تكوين ذلك الطابع الفكاهى الممتاز الذى كان يكتسبه قبل أن يقدم المظهر بكيفية أحادية مسرفة ، وكأنه حقيقى وذلك بسذاجة تشبه السذاجة المغلوطة.

عند بروست، حينما يتمكن التعليق من أن يندمج بكيفية جيدة مع الفعل بحيث لا نستطيع التمييز بينهما، فإن السارد يحرص على شىء جوهرى فى علاقته بالقارىء: وهو المسافة الإستطيقية. وفى الرواية التقليدية كانت تلك المسافة ثابتة : والآن تتحرك وتتباين مثل أوضاع الكاميرا فى السينما: تارة يبقى القارىء فى الخارج، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد، أو إلى ما وراء الكواليس، أو إلى قاعة الآلات.

ومن بين الحالات القصوى التى تلفتنا عن الرواية المعاصرة أكثر من أى ظاهرة متوسطة معتبرة بمثابة ظاهرة «نموذجية»، يمكن أن نذكر الطريقة التى يقيم بها كافكا تلك المسافة . إنه يصدم القارىء ليهدم البذخ التأملى الذى يعتبر نفسه محميا من كل ما يقرأ . ومن ثم فإن رواياته ، بالقدر الذى نستطيع بعد ترتيبها ضمن هذه المقولة المفهومية، هى جواب مستبق على تكوين للعالم أصبح فيه الموقف التأملى سخرية مدمية لأن تهديد الكارثة الدائم لم يعد يسمح لأحد بأن يكون متفرجا محايدا، ولا حتى أن يقترح محاكاة إستطيقية لتلك الكارثة. والروائيون الصغار أنفسهم الذين لم يعد بإمكانهم كتابة كلمة لا تتحول إلى عرض مختصر

موضوعى ، هم بدورهم يدخلون المسافة الإستطيقية على أعمالهم ليغفر لهم الناس وجودهم. وإذا كنا نشاهد عندهم ظهور ضعف فى مستوى الوعى الذى لا يتوفر على النفس الكافى لتحمل أعباء التشخيص الإستطيقى ، والذى لم يعد ينتج كائنات بشرية قادرة على الاضطلاع بمثل هذا التشخيص، فإننا نلاحظ فى الإنتاج الأكثر تقدما والواعى بذلك الضعف ، أن إدخال المسافة هو قانون للشكل ذاته، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع، والتعبير عما هو تحت، أى الطابع السلبى لما هو موجب. ولا يعنى ذلك أن وصف المتخيل يأخذ بالضرورة موضع وصف الملموس كما هو الشأن عند كافكا. فهذا الأخير لا يصلح أن يكون نموذجا جيدا فى هذه المسألة. ولكن يتعلق الأمر بكون الاختلاف بين الملموس والمتخيل قد انتفى فى مبدأه. والقاسم المشترك بين الروائيين الكبار لهذه الفترة، هو أن المقتضى القديم للرواية (مقتضى: «هكذا كان») إذا ما وقع التفكير فيه حتى النهاية، فإنه يحرر دفقا من الصور البدائية التاريخية المنحبسة التى تعرف طريقها إلينا من خلال الذكريات اللاإرادية عند بروست، ومن خلال حكم كافكا والكتابة الملغزة الملحمية لجويس . إن الذات الشعرية، بتحررها من مواضعات تشخيص الموضوع، تفصح، فى الآن نفسه، عن عجزها الخاص، وعن القوة المطلقة لعالم الأشياء التى تعود فى منتصف المونولوج. وبذلك تتكون لغة ثانية انطلاقا، غالبا، من جوهر اللغة الأولى، هى لغة الأشياء، لغة متهاوية مصنوعة من التداعيات، تخترق ليس فقط مونولوج الروائى، بل أيضا مونولوجات الشخوص العديدة التى أبعدت من اللغة الأولى والتى تشكل الحشد الغالب فى شخوص الرواية.

وإذا كان لوكاش، فى نظريته عن الرواية، منذ أربعين سنة، قد طرح سؤالا حول ما إذا كانت روايات دوستويفسكى ستكون هى اللبنات الأولى التى ستشيد فوقها ملاحم المستقبل، إن لم تكن تلك الروايات هى نفسها ملاحم ، فإننا نستطيع القول بأن روايات اليوم التى لها اعتبار، وحيث الذاتية المنطلقة تتحول إلى نقيضها نتيجة لثقلها الخاص، هى بالفعل تشبه ملاحم سالبة . إنها تشهد على حالة يصفى فيها الفرد نفسه بنفسه ويلتقى بما هو سابق عن الفردى الذى كان يبدو قديما أنه هو ما يضمن وجود عالم ملىء بالمعنى . وهذه الملاحم تقتسم مع مجموع الفن المعاصر ذلك الموقف الملتبس المتمثل فى القول بأن ليس عليها أن تقرر ما إذا كان الاتجاه التاريخى الذى تسجله هو عودة إلى البربرية أم أنه يستهدف ، رغم كل شىء ، تحقيق الإنسانية . وبعض تلك الروايات ـ الملاحم تستطيب وضعها داخل البربرية أكثر قليلا من اللازم . إنه لايوجد عمل فنى حديث له بعض القيمة دون أن يجد بعض اللذة فى النشاز أو التخلى .ولكن تلك الأعمال ، بتجسيدها الصحيح للرعب دون تنازل ، وبإرسالها كل سعادة رؤيتها عبر صفاء تعبيرها ، فإنها تخدم الحرية ، الحرية التى لايفعل الإنتاج الروائى الردىء سوى خيانتها لأنه لايشهد على ما تحمله الفرد ، مرغما ، فى العهد الليبرالى .

إن النتاجات القيّمة تتموضع فوق الخصومة الجدالية بين الفن الملتزم والفن للفن ، وفوق الاختيار بين تلك الترهات : الفن ـ الاتجاه ، والفن ـ المتعة . لقد قال كارل كروس يوماً بأن كل ما يمكن أن تعبر عنه أعماله فى مجال الأخلاق ، واقعاً ملموسا ، غير إستطيقى، قد وصله فقط بواسطة قانون اللغة ، أى باسم الفن للفن.

إن إدخال المسافة الإستطيقية إلى الرواية الحديثة ، وفى الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذى لا يمكن بعد تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة ، هو مقتضى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل ذاته .

رواية الرواية التأريخية*

تسلية الماضى

ليندا هتشيون

«على أصحاب النظريات منا أن يكونوا على علم بقوانين الهامشى فى الفن. والحق أن الهامشى وضع غير جمالى مرتبط بالفن ارتباطاً غير سببى، غير أن الفن لن يعيش دون مادة خام تأتيه من ذلك الهامشى».

فيكتور شكلوفكسى
Viktor Shklovsky

فى القرن التاسع عشر، أو على الأقل قبل ظهور كتاب رانك (التاريخ العلمى)، كان الأدب والتاريخ يعدان فرعى شجرة معرفة واحدة «تسعى لتفسير تجارب الحياة بغرض إرشاد الإنسان والسمو به»، ثم تلى ذلك فصل بينهما أدى إلى ظهور مجالى الدراسات التاريخية والدراسات الأدبية، مجالين منفصلين، كما نعرفهما اليوم، ولو أن الرواية الواقعية وتاريخية رانك تشتركان فى الاعتقاد بإمكانية الكتابة الحقيقية عن الواقع الملموس. ويواجه حاليا هذا الفصل بين ما هو تاريخى وما هو أدبى تحدياً كبيراً من قبل فن ونظرية ما بعد الحداثة، وتتجه القراءات النقدية الحديثة للتاريخ والرواية إلى التركيز على أوجه التشابه لا الاختلاف بين هذين الشكلين من الكتابة. فقد لوحظ أن كليهما يستمد قوته من التشابه مع الواقع وليس من أى حقيقة موضوعية. وكذلك، فإنهما يعدان بناءين لغويين استقرت لهما أشكالهما السردية، ولا يمتلك أيهما اليقين الكامل من ناحية اللغة أو البناء، كما أنهما يبدوان متساويين فى مسألة التناص؛

* Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time
هو الفصل السابع من كتاب: **A poetics of postmodernism**
من تأليف: Linda Hutcheon Routledge, London, 1988.
قام بالترجمة شكرى مجاهد.

أى استخدام نصوص سابقة فى النسيج النصى المعقد لكل منهما. ويلاحظ أن هذه النقاط هى التعاليم الضمنية لرواية الرواية التأريخية. ويدعونا هذا النوع من الرواية، كما تدعونا نظريات التاريخ والقص الحديثة، إلى الانتباه إلى أن التاريخ والرواية نفسيهما مصطلحان تاريخيان، وأن تعريفاتهما وعلاقة كل منهما بالآخر مرهونة ببعد تاريخى متغير، إذ تختلف باختلاف الفترات الزمنية.

أوضحت «باربرا فولى Barbara Foley» أن الكتابة التأريخية وكتابة الرواية التاريخية قد تأثرت كل منهما بالأخرى فى القرن الماضى. ففضل سكوت Scott على ماكولى Macauly واضح، وكذلك فضل كارلايل Caryle على ديكنز Dickens فى رواية (قصة مدينتين A Tale of Two Cities). إن التشكيك أو الارتياب فى كتابة التاريخ التى نجدها اليوم فى أعمال هايدن وايت، ودومنيك لاكابرا نراها فى التحدى المتأصل للتأريخ فى روايات مثل (العار Shame)، و(الحريق العام The Public Burning)، و(اليرقة A Maggot)؛ فهذه الكتابات التاريخية تشترك مع الروايات المذكورة فى موقف جديد يتسم بإعادة النظر فى الاستخدام المشترك لتقاليد السرد والإشارية ومدى تدخل الذاتية فيها، وهويتها من حيث هى نصوص، بل ما تتضمنه من إيديولوچيا. لقد اهتزت ثقتنا، فى الوقت الحاضر، فى نظرية المعرفة الوضعية والتجريبية فى مجالى الرواية والكتابة التاريخية، وإن لم يصل هذا الاهتزاز إلى حد الانهيار الكامل. وربما يفسر ذلك مسألة الارتياب التى أشرنا إليها، إذ لم تصل إلى رفض قاطع، وربما كان هذا يفسر التناقضات المميزة لخطاب ما بعد الحداثة.

إن ما بعد الحداثة عملية ثقافية متناقضة، إذ إنها غارقة إلى الأذنين فيما تسعى إلى تفنيده؛ فهى تستخدم الأبنية والقيم التى تهاجمها وتعمل على دحضها. وعلى سبيل المثال، فإن رواية الرواية التأريخية تبقى على الفصل بين تمثيلها الذاتى الشكلى وسياقها التاريخى، وبهذا تثار إشكالية حول إمكانية المعرفة التاريخية نفسها؛ إذ لا توجد فرصة توافق، أو جدلية، بينهما بل تناقض غير محسوم. إن تاريخ مناقشة العلاقة بين الفن والتأريخ مرتبط بكل شعرية ما بعد الحداثة؛ فالفصل بينهما تقليدى. يقول أرسطو إن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضى، أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب فى التعامل مع العموميات. ولأن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطى للكتابة التاريخية، فإن حبكته قد تتبع وحدات مختلفة. وليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا يمكن أن تظهر فى التراچيديا «فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التى وقعت فعلاً ضمن الأحداث محتملة أو ممكنة الحدوث». وبرغم إن شروط الاحتمال والإمكان لا تقيد الكتابة التاريخية، فقد لوحظ أن مؤرخين كثيرين لجأوا إلى أساليب التمثيل القصصى كى يخلقوا صوراً مثيرة للخيال من العوالم الحقيقية التى يكتبون عن تاريخها. وقد فعلت رواية ما بعد الحداثة الشئ نفسه وعكسه؛ إذ إن إحدى مهام كاتب ما بعد الحداثة تتمثل فى مواجهته تناقضات التمثيل التاريخى/القصصى، والخاص/العام، والماضى/الحاضر. وهذه المواجهة نفسها تنطوى على تناقض، لأنها ترفض أن تتبنى أو تستبعد أياً من طرفى هذه الثنائية، برغم أنها على أتم استعداد للإفادة منهما.

كان التاريخ والقص دائماً نوعين منفتحين، ففى مراحل كثيرة ضم كل منهما داخل حدوده المرنة أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصوراً كثيرة مما نسميه الآن «سوسيولوچيا» أى علم الاجتماع. وليس غريباً أن تداخلت بعض اهتمامات النوعين وتأثر كل بالآخر. ففى القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين فى علاقة الأخلاق (لا الحقائق)، بالحقيقة فى السرد «ولم تدخل فكرة «الحقيقة» التاريخية دائرة هذا الجدل إلا مع صدور

القوانين البرلمانية التى تحدد تعريف القذف». وليس من قبيل الصدفة أن أصر كتاب الرواية فى بدايات نشأتها على ادعاء أن قصصهم ليست مؤلفة بل حقيقية. ولقد كان ذلك آمنا من الناحيتين القانونية والأخلاقية. فقد ادعت أعمال دانيال ديفو عند ظهورها أنها قامت على وقائع حقيقية، ولقد صدّق بعض القراء ذلك، ولكن معظم قراء اليوم (وكثيرين من الماضى) لديهم وعى بجانب الابتداع وبالأساس الواقعى لهذه الأعمال، ويتمتع قراء رواية الرواية التأريخية المعاصرة بهذا الوعى المزدوج.

وتتناول رواية مايكل كوتزه (فو Foe) مسألة العلاقة بين كتابة «القصة» و «التاريخ» من جانب، و«الحقيقة» وما كان يقوم به ديفو من استبعاد (لبعض الأحداث أو الشخصيات) من جانب آخر. وثمة رابطة هنا ببعض فروض التأريخ المعروفة:

«كل تاريخ يدورحول كينونة عاشت لفترة زمنية معقولة . ويسعى المؤرخ إلى تدوين ما حدث منها تدويناً يميزه عن مؤلف القصص المختلقة أو الروائية».

تشير رواية (فو Foe) إلى أن القصاصين يمتلكون القدرة على أن يسكتوا ويستثنوا ويستبعدوا ما يشاؤون من أحداث وشخصيات الماضى، وكذلك تلمح هذه الرواية إلى أن المؤرخين يفعلون ذلك، إذ أين النساء فى كتب تاريخ القرن الثامن عشر؟ وكما رأينا ينفى كوتزه جدلاً أن مصدر ديفو فى تأليف (روبنسون كروسو) كان رجلاً حقيقياً ألقاه البحر على الجزيرة وهو المعروف بـ«أليجزاندر سيلكرك» أو كان هذا المصدر من أى تاريخ رحلات أخرى، بل إنه أخذ أصل حكايته عن امرأة، أخفى عن الناس خبرها، واسمها «سوزان بارتن»، وكان البحر قد ألقى بها على جزيرة كروسو (مكتوبة هكذا Cruso وليس Grusoe) ونصحها كروسو أن تحكى قصتها لأديب يكتبها ويضيف لها لمحة من فنه. ولقد نبذت الفكرة فى البداية لأنها أرادت أن يعرف الناس «الحقيقة»، وأقر لها كروسو بأن «مهنة الأديب هى الكتب لا الحقيقة». ثم قالت فى نفسها :

«إن لم أستطع أن أكون أديبة تقسم على صدق حكايتها، فما قيمة هذه الحكاية؟ وما سيميزها عن حلم أتانى فى فراش دافئ وثير فى شيشستر» (ص ٤٠) .

وتقص سوزان على فو حكايتها (وقد أضاف فو «دى» إلى اسمه بعد ذلك ليكون ديفو وهكذا تضيع سخرية كوتزه)، (نلاحظ أن كلمة فو وحدها معناها «عدو»)، فلا تجد منه إلا استجابة القصاص، مما أثار غضبها:

«تقول إنه كان أفضل لكروسو أن يستنقذ أدوات تجارة إلى جانب البندقية والبارود والرصاص حتى يصنع لنفسه قارباً. ورغم أنى لا أسعى لتصيّد الأخطاء، أحب أن تعرف أننا عشنا على جزيرة تعصف بها الرياح فلم تكن عليها شجرة إلا وقد انثنت وانحنت» (ص ٥٥) .

ويدفعها الإحباط إلى كتابة حكايتها بنفسها بعنوان (الناجية من الغرق : تسجيل حقيقى لما وقع فى عام كامل قضته على جزيرة نائية، وسط أحوال غريبة كثيرة لم ترو من قبل) (ص ٦٧)، ولكنها تكتشف أن مشكلات كتابة التاريخ لا تختلف عن مشكلات كتابة القصص، فتسأل نفسها:

هل ما لدى من أحداث غريبة يكفى لكتابة قصة؟ متى سأضطر إلى اختلاق أحداث جديدة أكثر غرابة : مثل استنقاذ الأدوات والبنادق من سفينة كروسو، أو صنع القارب، أو قدوم آكلى لحوم البشر...؟ » (ص ٦٧)، وكان قرارها الأخير: إننا نقبل من الحياة ما لا نقبله من التاريخ؟ أى الكذب والتلفيق.

إن هذا الربط بين القصص المؤلفة والكاذبة (بما فى ذلك التاريخ) قد استحوذ على اهتمام أعمال أخرى من روايات الرواية التأريخية، منها: (الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words)، و (السيقان Legs)، و (ووتر لاند Water Land)، و(العار Shame) . ففى رواية (العار)، يتناول راوى سلمان رشدى ـ تناولاً مفتوحاً ـ الاعتراضات الممكنة على موقفه الذى يقع بين المنتمى والغريب، وذلك عندما يكتب عن أحداث باكستان وهو فى إنجلترا وباللغة الإنجليزية :

«أيها الغريب العابر، ليس من حقك الخوض فى هذا الموضوع ... أعرف أنه لم يعتقلنى أحد أبداً (كما فعلوا بالصديق الذى كتب عنه مؤخراً) ولا يحتمل أن يفعلوا ذلك. أيها المتعدى، القرصان، نرفض حجتك. فنحن نعرفك بلغتك الأجنبية التى تلفها حولك كالعلم . تتحدث عنا بلسان كلسان الأفعى، ما عندك لتقوله غير الكذب! وما ردى سوى المزيد من الأسئلة: هل يعد التاريخ ملكاً لصانعيه دون غيرهم؟ وفى أى محكمة تحسم ادعاءات هذه الملكية؟ ومن هم المفوضون برسم خطوط حدودها؟» (ص ٢٨، ١٩٨٣).

ويتحول اهتمام القرن الثامن عشر بمسألة الكذب والزيف إلى اهتمام ما بعد الحداثة بتعدد ونشر الحقيقة أو الحقائق؛ فهى نسبية ترتبط بخصوصية المكان والثقافة. مع ذلك، فالمعضلة لا تزال قائمة. ففى (العار) نعرف أن قيام دولة باكستان أوجب إعادة كتابة تاريخ الهند بعد استبعاد ما يخص باكستان، ولكن من تولى ذلك؟ لقد تولى ذلك المهاجرون فأعادوا كتابة التاريخ باللغتين الأردية والإنجليزية، أى اللغات المستوردة. يقول الراوى إنه مضطر ـ بحكم التاريخ ـ إلى أن يكتب بالإنجليزية « وهو بذلك مضطر إلى تعديل المكتوب دائماً » (ص٣٨) .

وكما رأينا، هناك تقليد قديم يرجع إلى أن أرسطو يفصل بين القص والتاريخ، يضع القص فى المنزلة الأعلى، ويصف كتابة التاريخ بأنها محدودة بالمؤقت والخاص. إن المقولات الرومانسية والحداثية عن استقلالية وترفّع الفن على الواقع قد أدت إلى تهميش الأدب على حد قول جين تومبكنز Jean Tompkins . وتدفع النماذج المغالية من رواية الرواية التأريخية بالأدب إلى المزيد من هذا التهميش (منها الرواية الفرنسية الجديدة ـ الجديدة New New Novel، والرواية الفوقية الأمريكية Surfic-tion) . ويحاول الإنتاج الروائى لرواية الرواية التأريخية أن يخلص الأدب من هذا التهميش، فى معارضة واضحة لما أسميه «أعمال المرحلة الأخيرة من رواية الرواية الحداثية المغالية»، وذلك بمواجهة التاريخ، وتشمل المواجهة الشكل والموضوعات .

على سبيل المثال، فإن رواية كريستا وولف Christa Wolf (لا مكان على الأرض No place on Earth) تدور حول لقاء خيالى بين الكاتب المسرحى هينريتش فون كلايست Heinrich Von Kleist والشاعرة كارولين فون جونديرود Karoline Von Güniderrode :

«إن ادعاء أنهما تقابلا: أسطورة تناسبنا. أما مدينة «وينكل»، على نهر الراين، فلقد رأيناها بأعيننا» .

والضمير (نا) الذى يستخدمه الصوت الراوى، فى الحاضر، يشير إلى البناء التاريخى الجديد الذى تقدمه رواية الرواية على مستوى الشكل. ويتقابل الفن مع الحياة على مستوى الموضوع كذلك، لأن هذه «ثيمة» أو موضوع الرواية؛ إذ يحاول كلايست فى الرواية أن يزيل الحواجز بين الخيالات الأدبية ووقائع الحياة (ص١٢، ١٩٨٢)، متحدياً فصل زملائه من الشعراء عن الواقع العملى :

«ربما ليس بين الحاضرين هنا من هو أكثر منى ارتباطاً بالعالم الخارجى» (ص ٨٢) .

ومع ذلك، فإنه يسعى لكتابة عمل تاريخى رومانسى عن روبرت چيسكارد دوق نورماندى. وتتقابل عناصر رواية الرواية مع العناصر التأريخية فى النصوص المدمجة فى نص الرواية، إذ تستخدمها ولف لتخلق السياق التاريخى والثقافى لهذا اللقاء القصصى. وهذه النصوص مأخوذة من خطابات جونديرود الشخصية، وكذلك من أعمال رومانسية كلاسية مثل (هايبرون Hyperion) لـ «هولدرلين Holderlin» و(توركاتو تاسو Torquato Tasso) لـ «جوته Goethe»، و(جيديتشى Gedichte) لـ «برنتانو Brentano»، وتشترك كل هذه النصوص فى موضوع الصراع بين الفن والحياة. وتذكرنا هذه الرواية بما قاله رولان بارت Roland Barthes عام ١٩٦٧ عن أن القرن الثامن عشر قد شهد ميلاد الرواية الواقعية والتاريخ السردى. وهذان النوعان يشتركان فى الرغبة فى انتقاء وبناء عالم روائى محكم مكثف بذاته يمثل، وفى الوقت نفسه منفصل عن التجربة الإنسانية المتغيرة والعملية التاريخية. ويشترك التاريخ والرواية اليوم فى ضرورة تحدى هذه الفروض نفسها.

- ٢ -

«لا ترتبط حقيقة الفن بالواقع الخارجى، فالفن يخلق واقعه الخاص. إن الرقى الدائم للجمال فى إطار هذا الواقع يستمد من حقيقة وكمال الجمال نفسه ؛ أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبى عن الحقائق الخارجية فينتقى أفضلها، وأكملها، وأعمقها، وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجى المطلق الخاص بأحداث الماضى».

ديفيد هاكيت فيشر

David Hackett Fischer

ولا تخلو الكلمات السابقة من نغمة ساخرة؛ لأن «فيشر» يصف ما يعتبره مفهوماً تقليدياً للمؤرخين عن علاقة الفن بالتاريخ. ولكن هذا الوصف لا يختلف كثيراً عن الفروض الأساسية لأنواع كثيرة من النقد الأدبى الشكلى؛ إذ يقول «ريتشاردز» إن الأدب يتكون من «جمل ملفقة» (١٩٢٤). ويرى نورثروب فراى Northrop Frye أن الفن افتراضى وليس حقيقياً (١٩٥٧)، أى أنه تكوينات لغوية تحاكى قضايا الواقع، ولا يختلف البنيويون عن سير «فيليب سيدنى» Sir Philip Sydney (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) فى قولهم إن :

«الأدب ليس خطاباً زائفاً، سواء كان ذلك محتملاً أو مؤكداً، بل هو على وجه الدقة خطاب لا يمكن أن يخضع لاختبار الصدق؛ فليس هو بصادق أو زائف. وإن من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه فهو: ابن الخيال».

وتشير رواية الرواية التأريخية إلى أن «الصدق»، و«الزيف» لا يصلحان مصطلحين لمناقشة الرواية لأسباب غير المذكورة سابقاً. فروايات ما بعد الحداثة مثل: (ببغاء فلوبير Flaubert's Parrot) و(الكلمات الأخيرة الشهيرة) و(اليرقة) تؤكد صراحة أن الحقيقة ليست واحدة، ولا يصح الاقتصار على صيغة المفرد منها، فهناك حقائق كثيرة. وكذلك، لا يكاد يوجد زيف مطلق، إذ كل زيف هو حقائق أناس آخرين؛ فالرواية والتاريخ نوعان من القص لكل منهما إطار يميزه، وهى أطر تخلقها رواية الرواية التأريخية ثم تتخطاها لتقف على نقاط تماس الحدود بين القصص والتاريخ. ومعضلات ما بعد الحداثة هنا معقدة؛ فالتفاعل بين عناصر التاريخ ورواية الرواية يبرز رفض ادعاءات التمثيل «الصادق» والنسخة المقلدة سواء بسواء. كما سيحوم الشك حول معنى الأصالة الفنية ذاته، وحول اليقين المفترض فى المرجعية التاريخية.

وترى رواية ما بعد الحداثة أن الإقدام على إعادة كتابة أو إعادة تقديم الماضى فى شكل رواية، أو تاريخ، معناه أننا نفسح الطريق للحاضر ليدخل فى الماضى، وليمنعه من أن يبدو نهائياً مطلق الصدق، أو مقدراً لغرض معين. ونجد ذلك فى روايات مثل رواية

(L.C) للكاتبة سوزان داتش Susan Daitch وهي ذات طبقتين من البناء التاريخي، كلتاهما مقدمة بالوعي الذاتي الذي تتميز به رواية الرواية، كما نجده ـ أي إعادة تقديم الماضي ـ في أجزاء من يوميات بطلة روائية اسمها لوسيين كروزير Luciene Crozier ، وهي امرأة كانت متورطة في ثورة ١٨٤٨ في فرنسا ولكن تم تهميشها بوصفها شاهدة على هذه الثورة التاريخية. وقد تم تحقيق وترجمة هذه اليوميات مرتين، مرة على يد ويلا رينفيلد Willa Rehnfield والأخرى على يد مساعدتها بعد وفاتها. ولقد حاز التاريخ النسائي المهجور اهتماماً في الفترة الحالية، وبلغ منعطفاً جديداً في حالة هذه اليوميات، إذ تختلف الترجمتان عندما تصلان إلى نهاية اليوميات اختلافاً يثير الشك في أمر الترجمة والبحث برمته. ففي نسخة ويلا ـ وهي تتسم بالتقليدية ـ نقرأ أن لوسيين تموت من الإجهاد في الجزائرAlgeria وقد هجرها حبيبها الثوري. أما في نسخة مساعدتها، وتتسم بالبعد عن التقليدية والتحفظ، تتوقف لوسيين عن الكتابة وهي على وشك أن تعتقل بسبب نشاطاتها الثورية؛ (يذكر أن هذه المساعدة محاربة قديمة من باركلي، كانت الشرطة تبحث عنها عام ١٩٦٨ لقيامها بأعمال تفجير إرهابية).

وتشير نماذج أخرى من رواية الرواية إلى معاني وأهداف أخرى من وراء إعادة كتابة التاريخ فمثلاً، يستهل آيان واطسون Ian Watson روايته (رحلة تشيكوف (Checkov's Journey) استهلال الرواية التاريخية، والرواية عن رحلة قام بها أنطون تشيكوف عبر سيبيريا ١٨٩٠ ليزور مستعمرة للمعتقلين. ولكن الفصل الثاني يقيم توتراً بين هذا وإطار ينتسب إلى عام (١٩٩٠) وهو معزل للفنانين الروسيين في الريف يلتقي فيه مخرج وكاتب سيناريو وممثل يشبه تشيكوف، وذلك للإعداد لفيلم عن تلك الرحلة التاريخية التي تمت عام ١٨٩٠. وكانت الخطة تعتمد على تنويم الممثل مغناطيسياً وتسجيل تقمصه لشخصية تشيكوف وماضيه، ثم يعتمد السيناريو على شرائط التسجيل. ولكنهم يواجهون مشكلة خطيرة؛ فالممثل يبدأ في تغيير التواريخ المؤكدة المعروفة عن الأحداث التاريخية، فيغير تاريخ حدوث انفجار تونجوسكا من عام ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٨. وتقول الرواية إنه مع هذه النقطة «يغرق مشروع الفيلم في متاهة وفوضى انعدام التاريخ» (ص ٥٦، ١٩٨٣). وفجأة تدخل حكاية أخرى، إذ نجد سفينة فضاء في المستقبل على وشك الإقلاع إلى الخلف نحو الماضي (في هذا الوقت، وفي داخل المعزل، يعزل الضباب فريق الكتابة في عالم منعدم الزمن وتلف الدوائر الهاتفية على بعضها البعض وتنقطع كل صلة بالعالم الخارجي). ويدرك قائد سفينة الفضاء أنه يمر بتجربة إعادة كتابة للتاريخ ويتراجع انفجار ١٩٠٨ ويصبح انفجار ١٨٨٨، ويمثل الاثنان بدوريهما انفجارين نوويين يفترض حدوثهما في تاريخ تال. ويجد القائد نفسه رهين دائرة زمنية، ينعدم فيها أي شعور بالتاريخ أو الواقع (وتتوفر بالمعزل كتب جديدة عبارة عن إعادة كتابة لأعمال أدبية ليست تاريخية معروفة، منها: «بستان التفاح» (بدلاً من الكرز)؛ «العم إيفان» (بدلاً من فانيا)؛ «بنات العمومة الثلاث» (بدلاً من الأخوات الثلاث)، و «أوزة الجليد» (بدلاً من نورس البحر). ولا يسلم التاريخ من التغيير بل يمتد إلى جان دارك Joan of Arch، وتروتسكي Trotsky وآخرين، في ملحمة مراجعة للتاريخ الروسي وكل كتاباتنا عن الماضي المتعمدة والعرضية). هذا عالم من الاحتمالات، غاب فيه اليقين. ويزداد هذا العالم تعقيداً عندما نطالع الموسوعة الروسية ونجد أنها تؤكد القصة المختلقة التي جاءت على لسان الممثل عن رحلة تونجوسكا. ويقرر الفريق أن الفيلم الذي سيسمونه (رحلة تشيكوف)، مثل الرواية، لن يكون تجريبياً كما أرادوا له بل سيكون من نوع «Cinema Verite» أو «سينما الحقيقية»، برغم علم القارئ أن التنويم المغناطيسي هو الذي تسبب في العبث بالزمن مما أحدث ارتباكاً زمنياً جعل (بستان

الكرز) «بستاناً للتفاح» ومسخ (نورس البحر) إلى «أوزة ثلج» .

وكما يقول واحد من فريق الكتابة:

«يمكن تغيير أحداث الماضى وإعادة كتابة التاريخ، فقد اكتشفنا أن هذا ينطبق على العالم الحقيقى، وربما كان التاريخ الحقيقى للعالم فى حالة تغيّر دائم. ولماذا؟ لأن التاريخ رواية. إنه حلم فى عقل الإنسانية فى سعى دائم... نحو ماذا؟ نحو الكمال » (ص ١٧٤ ١٩٨٣) .

ويقدم النص السياق الساخر الذى يجب أن نقرأ الجملة الأخيرة من الفقرة السابقة فى ضوئه. ويتلو ذلك الإشارة إلى أسشويتز Auschwitz ، ويذكرنا صدى جويس Joyce المسموع فى هذه الفقرة بأن التاريخ عنده ليس حلماً بل كابوساً يحاول البشر أن يفيقوا منه.

إن إبراز إشكالية طبيعة المعرفة التاريخية فى روايات كالتى ذكرناها، يشير إلى ضرورة ، وكذلك خطورة، الفصل بين الرواية والتاريخ بوصفهما نوعين من أنواع القص. وإن تناول هذه الإشكالية كان محط اهتمام نظرية الأدب المعاصرة، وفلسفة التاريخ، بدءاً من هايدن وايت Hayden White حتى پول ڤين Paul Veyne . وعندما يسمى ڤين التاريخ «رواية حقيقية» (ص١٠ ، ١٩٧١)، فإنه بذلك يحدد التقاليد المشتركة بين هذين النوعين من الكتابة، وهذه التقاليد هى: الانتخاب Seclection، والتنظيم organization، والعرض diegesis والطرافة anec-dote ، والإيقاع الزمنى temporal pacing ، ووضع خط روائى عام emplotment، (ص ١٤ ، ١٥، ٢٢، ٢٩ ، ٤٦-٤٨) . ولا يعنى ذلك أن التاريخ والرواية فى مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما فى السياق الإيديولوجى والثقافى والاجتماعى وكذلك فى التقنيات الفنية الشكلية؛ فالروايات (باستثناء بعض نتاج الرواية الفوقية المغالية) تأخذ من التاريخ السياسى والاجتماعى بدرجات متفاوتة. وكذلك يتسم التأريخ بالترتيب والتناغم والغرضية، مثل أى عمل روائى. كذلك، فإن موقف «البين بين» يشمل الرواية والتاريخ معاً . ويرى هايدن وايت أن المؤرخين يعتبرون موضوعاتهم خامات تصلح للتقديم الروائى، وهذا ينطبق تماماً على الروائيين، ويحقق المؤرخون والروائيون ذلك عن طريق الأبنية واللغة التى يستخدمونها فى هذه الموضوعات. يقول جاك إهرمان Jacques Ehremann فى معادلته الغريبة!

«ليس للأدب والتاريخ وجود فى أو من ذاتيهما بل نحن الذين نوجدهما بوصفهما أهدافاً تتناولها عقولنا».

وهذه تعاليم نصوص مثل رواية (مرحباً فى الوقت العصيب Welcome to Hard Time) للروائى دكتورو Doctorow، وهى رواية عن محاولة لكتابة تاريخ تبين أن التأريخ نشاط إشكالى؛ فهل عندما نكتب ماضينا، نخلق مستقبلنا؟ وهل عودة الرجل الشرير من «بودى» عودة للحياة فى الماضى أم إعادة لكتابة الماضى؟

وترتبك ما بعد الحداثة، عن عمد، الفكرة القائلة بأن مشكلة التاريخ تتمثل فى التحقق من الصدق ومشكلة الرواية هى الصدق. يقول «دكتورو»:

«إن هذين الشكلين من السرد يمثلان نظامين للدلالة فى ثقافتنا. فهما نمطان من «وسائط تقديم العالم بهدف إبراز المعنى».

وتظهر طبيعة هذا المعنى فى روايات الرواية مثل (الحريق العام The Public Burning) للروائى كوفر Coover . وتخضع طبيعة هذا المعنى لبناء وتنظيم الكاتب وضرورة خلق القارئ للمعنى. وتقول هذه الرواية: إن «التاريخ نفسه يعتمد على تقاليد السرد واللغة والإيديولوجيا وذلك ليقدم عرضاً لما حدث بالفعل». إن التاريخ والأدب

نظامان إشاريان، وهما تركيبتان إيديولوجيتان تظلل إيديولوجيتهما ما يبدوان عليه من استقلال ذاتى . إن سمة تجاوز التاريخ التى يتميز بها نتاج رواية الرواية هى التى وراء فكرة «دكتورو» بأن:

«التاريخ نوع من الرواية نعيش فيه ونتمنى تحمل البقاء فيه، والرواية نوع من التاريخ التأملى.. وتعتبر المعلومات التى ستدخل فى كتابتها أعظم وأكثر تنوعاً من حيث المصادر مما فى يد المؤرخ».

ويقول فريدريك جيمسون Frederic Jameson إن التمثيل التاريخى يعانى أزمة الرواية المستوية ذاتها للأسباب نفسها :

«وإن أذكى «حل» لهذه الأزمة ليس هجر التأريخ هجراً كاملاً على أنه هدف مستحيل ونمط إيديولوجى بل ـ وذلك حسب جماليات الحداثة نفسها ـ يتمثل هذا الحل فى إعادة تنظيم أساليبه التقليدية على مستوى مختلف. ويبدو اقتراح ألتوسير Althusser أفضل الاقتراحات فى هذا الموضع؛ إذ أصبح السرد القديم أو التأريخ «الواقعى» يمثل إشكالية، وعلى المؤرخ أن يعيد صياغة عمله، إذ لم تعد وظيفته إنتاج تمثيل حى للتاريخ «كما وقع بالفعل» بل تقديم مفهوم للتاريخ».

لوكان الأمر بيدى، لوضعت كلمة «ما بعد الحداثة» بدلاً من «الحداثة» لأنها أنسب، ولو أن جيمسون لن يقبل ذلك أبداً . فقد فعلت رواية الرواية التأريخية بعد الحداثة ما يدعو إليه جيمسون هنا، ولو أن بها إبرازاً لإشكالية التاريخ وليس مجرد تقديم مفهوم للتاريخ (والرواية) . وهذان النوعان من الكتابة أبنية نصية ونتاج سردى غير أصيل، لأنه يعتمد على نصوص سابقة فضلاً عن أنه يحمل، بلا شك، عناصر الإيديولوجية التى ينتمى إليها. مع ذلك، فإن هذا النتاج السردى، على الأقل فى حالة رواية الرواية التأريخية، لا يتبنى أساليب التمثيل نفسها أو يتبع أنماط الإدارك ذاتها . مع ذلك فهناك (أو كان هناك) أكثر من عمل يمزج الرواية بالتاريخ فى محاولة لإبراز الترادف (بين القص والتاريخ) .

ـ ٣ ـ

«لم يعد للتعارض بين الرواية والحقيقة جدوى، ففى أى نظام تفاضلى لا يهم إلا تأكيد المساحة القائمة بين طرفى عملية التفاضل».

پول دى مان

Paul de Man

قد يصح ذلك لكن رواية الرواية التأريخية ترى جدوى فى استمرار هذا التعارض، ولوكان تعارضا مشكلا فإن هذه الروايات تضع خطاً بين الرواية والتاريخ ثم تطمس هذا الخط .

وهذا الإبهام النوعى يلازم الأدب منذ الملحمة الكلاسيكية والإنجيل. ولكن التأكيد الواضح على وجود الحدود، وفى الوقت نفسه تخطيها، لم يرتبط ارتباطاً أكبر بما بعد الحداثة.

يشير أمبرتو إيكو إلى وجود طرق ثلاث لسرد الماضى: الرومانس Romance، أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swashbucklingtale والرواية التاريخية، ويقول إنه اختار الرواية التاريخية عندما كتب (اسم الوردة The Name of the Rose) . ويرى إيكو أن الروايات التاريخية «لا تقتصر على تحديد الأسباب الماضية للأحداث بل تتتبع العملية التى مرت بها هذه الأسباب حتى بدأت ببطء فى إحداث آثارها » (ص٧٦). وهذا يفسر لماذا جعل شخصيات العصور الوسطى فى روايته

(دكتور كوبرنيكوس Doctor Cupernicus) تتحدث وكأنه « ويتجنشتاين Wittgenstein » مثلاً. وأضيف أنا أن هذه الحيلة تشير إلى طريقة رابعة فى سرد الماضى وهى ليست الرواية التاريخية بل رواية الرواية التأريخية التى تتميز بوعى مكثف خصوصاً بشأن أسلوب تنفيذ ذلك (أى سرد الماضى).

ما الفرق بين رواية ما بعد الحداثة والرواية التاريخية التى نعرفها من القرن التاسع عشر (ولا تزال أشكال منها قائمة حتى اليوم ـ انظر فليشمان ١٩٧١ Fleishman)؛ يصعب التعميم بخصوص الرواية التاريخية، وهى شكل معقد، إذ يقول المنظرون إن التاريخ ـ فى مظاهره المتنوعة ـ يلعب عدداً من الأدوار شديدة الاختلاف على مستويات مختلفة من العمومية. وليس ثمة اتفاق حول الماضى التاريخى، هل يتم تقديمه دائماً على أنه فردى خاص مرّ وانقضى (أى يختلف عن الحاضر)، أم يقدم هذا الماضى بوصفه نمطياً، أى الحاضر، أو على الأقل يشترك مع الحاضر فى قيمه من خلال الزمن؟ وبرغم إقرارى بصعوبة تعريف الرواية التأريخية مثل معظم الأشكال الأدبية، فإننى أعرّف الرواية التاريخية بأنها تلك التى تتخذ التأريخ نموذجاً لها إلى حد أن باعثها ومحركها يتمثلان فى فكرة أن التاريخ قوة صائغة (فى الرواية وقدرالإنسان). ولقد قدم «جورج لوكاتش George Lukàcs» تعريفاً أكثر تفصيلاً وذا أثر واسع يبدو كأنه بات يشبه القدر؛ على كل نقاد الأدب أن يتعرضوا له، ولن أتخلف عنهم فى ذلك.

يرى «لوكاتش» أن بوسع الرواية التاريخية تصوير العملية التاريخية بتقديم عالم مصغّر يركز ويعمم، لذلك ينبغى أن يكون البطل نمطاً أى نسيجاً من التعميم والتفصيل أو من «كل المحددات الإنسانية والاجتماعية الأساسية». ويتضح من هذا التعريف أن أبطال روايات الرواية التأريخية ليسوا أنماطاً مثالية على الإطلاق بل هم من لم يقع عليهم التركيز والاهتمام وكانوا مهمشين فى التاريخ الروائى مثل شخصيات: The Coal house walkers فى رواية (موسيقى راجتايم Ragtime)، وعائلة سليم سيناى Saleem Saina فى رواية(أطفال منتصف الليل Midnight's Children)، وعائلة فيفرز Fevers فى رواية (ليال فى السيرك Nights at the Circus)، وحتى الشخصيات التاريخية التى تأخذ شكلاً مختلفاً، أكثر تفصيلاً، بعيداً عن بؤرة الاهتمام، مثل دكتور كوبرنيكوس فى الرواية التى تحمل اسمه، وهوديني Houdini فى رواية (موسيقى راجتايم) و ريتشارد نيكسون Richhard Nixon فى رواية (الحريق العام). تتبنى رواية الرواية التأريخية إيديولوجية ما بعد الحداثة؛ إذ تؤمن بالتعددية مع إدراك الاختلاف.

وليس للنمط هنا حضور إلا فى موضع السخرية. وبهذا يغيب الشعور بعمومية الثقافة الإنسانية، فالبطل فى رواية ما بعد الحداثة مثل (كتاب دانيال Daniel Book) للروائى دكتورو محدد تحديداً مباشراً متفرداً، يرتبط ارتباطاً مباشراً بثقافته وعائلته، وهذا الارتباط هو الذى يصوغ استجابته للتاريخ العام والشخصى. ويصور الشكل السردى حقيقة تقول إن «دانيال» ليس نمطاً من أى شئ مهما حاول أن يرى نفسه ممثلاً لليسار الجديد أو لقضية والديه.

ويرتبط مفهوم «لوكاتش» عن النمط باعتقاده أن الرواية التاريخية تتميز بعدم الاهتمام النسبى باستخدام التفاصيل، حيث يرى أن هذه التفاصيل «مجرد وسيلة لتحقيق الأمانة التاريخية من أجل تأكيد الحتمية التاريخية لوقوع موقف حقيقى معين». لذلك، فإن دقة أو حتى حقيقة التفاصيل ليست موضع الاهتمام، وقد لا يوافق على ذلك كثيرون من قراء الراوية التاريخية كما فعل كتابها، مثل جون وليامز John Williams (ص ٨ ـ ١١، ١٩٧٣). وترفض الرواية التاريخية فى مرحلة ما بعد الحداثة هذه السمة المميزة التى يقدمها لوكاتش. ويسير هذا الرفض فى طريقين مختلفين. أولاً، أن رواية الرواية التأريخية تستغل مسألة الحقيقة والأكاذيب فى التسجيل

التاريخي؛ ففى روايات مثل (فو Foe) أو (الماء المشتعل Burning Water) أو (الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words) يتم تزييف بعض التفاصيل التاريخية المعروفة عن عمد لإلقاء الضوء على بعض المناطق فى التسجيل التاريخى التى يحتمل أنها نتجت بسبب ضعف الذاكرة عند تدوينها على نحوها الحاضر، وكذلك وجود احتمالية الخطأ المتعمد أو الخطأ العفوى. ويكمن الاختلاف الثانى فى طريقة استخدام رواية ما بعد الحداثة للتفاصيل أو البيانات التاريخية. فالرواية التاريخية (طبقاً للوكاتش) عادة ما تضم وتستوعب هذه البيانات لتعطى للعالم الروائى إحساساً بالحقيقة (أو جواً من التفصيل والتخصيص المكثف). وتضم رواية الرواية التأريخية هذه البيانات فى سياقها ولكنها نادراً ما تستوعبها . بل إن عملية محاولة استيعابها تنال نصيباً مميزاً من الاهتمام؛ ففى رواية أونداتجى Ondatje (سمة فى العائلة Running in the Family) رواية فيندلى (الحروب The wars) نجد الراوى يحاول أن يفهم معنى الحقائق التاريخية التى جمعها. ويتابع القراء عملية جمع المعلومات ومحاولات صياغة الحكاية، وتعترف رواية الرواية التأريخية بمعضلة «واقع» الماضى بل إمكانية الوصول إليه اليوم فى صورة نصية (الاقتحام النصى Textualized accessibility).

والسمة الرئيسية الثالثة للرواية التاريخية، فى رأى «لوكاتش»، هى أنها تعطى الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية . وواضح أن رواية ما بعد-الحداثة لا تفعل ذلك، مثال ذلك: (دكتور كوبرنيكوس)، و(كبلر Kepler) و(سيقان Legs) وهى عن جاك دايمند Jack Diamand ، و(أنتيكون Antichon) وهى عن جيوردانو برونو Giordano Bruno . ففى كثير من الروايات التاريخية تستخدم هذه الشخصيات لتشير إلى صدق العالم الروائى بمجرد وجودها، فى محاولة لتغطية مواضع الوصلات بين الرواية والتاريخ، بـ «خفة يد» على المستوى الشكلى والبنائى.

وتمنع المرونة الذاتية لرواية الرواية التأريخية، لما بعد الحداثة، اللجوء إلى مثل هذه الموقف، وتبرز هذا المفصل البنائى على أنه مشكلة: كيف نعرف الماضى؟ ماذا (نستطيع أن) نعرف عنه الآن؟ فمثلاً يقلب «كوفر» التاريخ المعروف عن أسرة روزنبرج رأساً على عقب فى روايته (الحريق العام)، وهدفه من ذلك السخرية باسم النقد الاجتماعى. ولا أعتقد أنه يقصد مجرد تقديم صورة مشوهة لأحداث سياسية مأساوية بل ربما قصد ربط القارئ بعالم الأحداث السياسية الحقيقى، وذلك بلفت انتباهه إلى ضرورة إعادة النظر فيما يصل إليه من أحداث تاريخية. ويقف الاهتمام الصريح و(السياسى) الذى تبديه رواية الرواية التأريخية بقارئها وكيفية استقباله لها فى مواجهة الفصل الذى يظهر من المقتطف التالى :

> «إن المعيار المنطقى الذى يميز السرد التاريخى عن الرواية التاريخية هو أن التاريخ يثيرسلوكاً اختبارياً عند الاستقبال؛ فمجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ يمنح الطرفان بمقتضاه حقاً متساوياً فى التحقيق. وليست الروايات التاريخية تواريخ ـ لا لغياب الحقيقة فيها ـ بل لأن العقد القائم ين الكاتب والقارئ ينكر على الأخير حق المساهمة فى هذا المشروع المشترك».

إن تركيز رواية الرواية التأريخية على موقف واضح لها ـ من نص ومنتج ومتلق وسياق اجتماعى وتاريخى ـ يعيد طرح نوع من المشروع المشترك (يمثل إشكالية كبيرة) وهو ما عرضنا له فى الفصل الخامس من هذا الكتاب (*) .

وبينما اشتدت الخلافات والحوارات حول تعريف الرواية التاريخية فى الستينيات، ظهرت صورة جديدة على خط المواجهة بين التاريخ والرواية، تمثلت فى «الرواية غير المتخيلة» non- fictional novel ، وهى تختلف

(*) انظر الهامش فى صدر المقال .

عن تناول الأحداث الحقيقية القريبة التى يقدمها السرد التاريخى كما فى (موت رئيس The Death of President) للكاتب وليام مانشستر William Manchester، بل هى أقرب إلى السرد الوثائقى الذى يتعمد استخدام تقنيات الرواية استخداماً صريحاً دون ادعاء الموضوعية؛ ففى نتاج كل من هنتر س. تومبسونHunter S. Thompson ، وتوم وولف Tom Wolfe، ونورمان ماليرNorman Mailer نجد المؤلف يعرض تجربته فى بناء العمل بوصفها الضمان الجديد للحقيقة. فالرواة يحاولون، أفراداً، أن يفهموا ويفرضوا شكلاً ونظاماً على ما يرونه حولهم. وهذه السمة - وهى إحدى سمات رواية الرواية بالإضافة إلى الانفتاح على كل الاحتمالات - تبرز صلة الرواية غير المؤلفة برواية الرواية التأريخية. مع ذلك، فثمة اختلافات كبيرة بينهما.

وليست مصادفة أن هذا الشكل من الصحافة الجديدة، كما سمى، كان ظاهرة أمريكية؛ إذ أثارت الحرب الفيتنامية شكوكاً حقيقية فى الحقائق الرسمية المتمثلة فى وسائل الإعلام والجهات العسكرية. وكذلك؛ فقد سمحت إيديولوجية الستينيات بالتمرد على أشكال الخبرة المجنسة ، [المؤلفة من خبرات جماعية مختلفة]، وكانت النتيجة نوعاً من صحافة الاحتمالات الشخصية، ذات أثر استعراضى، دافعها السيرة الذاتية . والاستثناء الشهير هو رواية ترومان كابوت Truman Capote (بعدم اكتراث In Cold Blood) وهى إعادة كتابة حديثة للراوية الواقعية؛ فروضها إنسانية عامة، وأسلوبها فى السرد يعتمد على الراوى العليم بكل شىء. أما الأعمال التى تمثل فترة الستينيات تمثيلاً حقيقياً لوضوح مواجهتها للواقع الاجتماعى الحاضر. فمنها:

(The Electric Kool-Aid Acid Test), (On the Campaign Trail'72), (Of a Fire on the Moon) ويظهر أثر الخلط الجديد ، بين الحقيقة والخيال، فى التاريخ الشعبى، إن لم يكن الأكاديمى، فى السنوات التالية :

ففى(رحلة جون براون John Brown's Journey) يكسر ألبرت فرايد Albert Fried القواعد ويظهر اتجاهه نحو الاهتمام بالموضوع التاريخى، ولم تكن حركته عالمة بل باحثة. فالكتاب «يتسم بشعور المؤرخ عندما يبحث عن موضع يمسك منه بموضوعه»، إذ نرى عنواناً فرعياً يقول : «ملاحظات وتأملات حول أمريكته وأمريكتى» . وربما أثرت الرواية غير المؤلفة فى شكلها الصحفى على كتاب مثل توماس كينيالىThomas Keneally الذى يكتب روايات تاريخية أغلبها عن الماضى القريب، ويشير الوعى بالذات الظاهر فى الكلمة التى تصدر رواية (Schindre's Ark) إلى معضلات عمل كينيالى :

> «لقد حاولت أن أتجنب كل خيال، لأن الخيال يحط من شأن التسجيل، حتى أميز بين الواقع والأساطير التى قد تنسج حول رجل فى مقام أوسكار. وأحياناً كنت أضطر إلى إعادة صياغة حوارات اشترك فيها أوسكار مع آخرين، والمدون منها ليس إلا طرفاً مختصراً» .

ويشير كينيالى فى بداية الرواية إلى النقاط التى أعاد صياغتها (وهو يرفض أن يقول ألفها) وذلك باستخدام إشارة تدل عليه [المؤلف] مثل : «عند مشاهدة هذا المنظر الشتوى الصغير نكون فى أمان»، أو باستخدام أشكال من الأفعال الشرطية. مع ذلك، فهناك تدرج من استخدام جمل تفيد الاحتمال أو الترجيح فى أول الأمر مثل(«من الممكن أن...» و [هم] الآن وجّهوا اهتمامهم على الأرجح») إلى الاستخدام التعميمى للزمن الماضى (التاريخى) واستخدام الصوت العارف الوحيد، وهذا التدرج يتم مع استمرار القصة وتقدمها. وليست هذه رواية رواية تأريخية، برغم أنها تبدو كذلك فى صفحاتها الأولى، ولا هى تمثل الصحافة الجديدة برغم التزامها بـ«حجة الحقيقة».

لم تقتصر الرواية غير المتخيلة التى نشرت فى الستينيات والسبعينيات على تسجيل حمى التاريخ كما يدعى روبرت شولتز ؛ إذا لم تكتف بالإمساك بـ«العنصر القصصى الحتمى فى إبلاغ الأخبار» ثم تصور «أقرب أوجهها للحقيقة»، بل كانت تقوم بعملية تقص جاد لمصدر هذه الحقيقة، وقد مهد هذا الجانب فيها الطريق لرواية الرواية التأريخية لتقوم بتقصى الحقيقة تقصياً يبرز التناقضات والمعضلات. ويرى عدد من النقاد أن هناك توازيات بين الشكلين ولكنهم لا يتفقون على شكل هذا التوازيات، إذ يرى أحدهم أن الشكلين يركزان على قدرة الكتاب على خلق توحدات بالاستعانة الصريحة بما لدى خيالهم من قوة مجمعة موحدة، ويرى آخر أن الشكلين يرفضان تحييد الاحتمال باختصاره فى معنى موحد. وأتفق مع الأول فى وصفه للرواية غير المتخيلة، ولا ينسحب ذلك الوصف علي كل نتاج رواية الرواية . ويقدم الناقد الثاني تعريفاً ينطبق على قدر كبير من الكتابات المعاصرة ذاتية الانعكاس، أكثر مما ينطبق على كتابات الصحافة الجديدة. وبرغم التناقض، فإن التعريفين يصلحان لرواية الرواية التأريخية فهى تضفى قوة مجمعة ثم تتحدى هذه القوة وذلك بانفتاحها الشديد Provisionality على كل الاحتمالات وتناصها intertextuality وأحياناً كثيرة بتفكيكها Fragmentation .

تمثل الرواية غير المتخيلة إحدى إبداعات الحداثة المتأخرة فى جوانب كثيرة؛ إذ إن وعيها بالذات أثناء عملية الكتابة مع تركيزها على الذاتية (أو الواقعية النفسية) تذكرنا بتجارب ڤيرجينيا وولف وجيمس جويس ولو أن عمق الرؤية محدود فى السرد، برغم أن الصحافة الجديدة تقرر أن حضور الكاتب التاريخى، بما هو مشارك فى الحدث، هو الشئ الذى يبرر قبول استجابته الذاتية. وتسخر بعض روايات ما بعد الحداثة من هذا النموذج مثل (رواية رودى ويبى Rudy WiebeThe Scorched Wood people) . وبرغم أن «پيير فالكون Pierre Falcon» الراوى المشارك فى الحدث التاريخى كان حقيقياً، إلا أنه من خلق المؤلفة فى إطار الرواية، وتجعله المؤلفة يقص حكاية «لويس ريل Louis Riel» ـ وهو حقيقة تاريخية ـ من نقطة زمنية بعد وفاته، ويقص الحكاية بكل معرفة الماضى التى ما كان له أن يعرفها لو كان مشاركاً حياً فى الحدث.

وثمة روايات غير مؤلفة تقترب كثيراً من رواية الرواية التأريخية فى الشكل والمضمون؛ فرواية نورمان مايلر Norman Mailer (جيوش الليل The Armies of the Night) لها عنوان فرعى يقول (التاريخ بوصفه رواية والرواية بوصفها تاريخاً) وفى كل من جزئى الكتاب توجد لحظة يخاطب فيها الراوى القارئ ويحدثه عن التقنيات والتقاليد التى يستخدمها الروائيون، والمؤرخون. ويبدو أن القرار النهائى أن التأريخ يخفق فى تقديم التجربة والخبرة، لذلك يلزم تدخل «غرائز الروائى» . مع ذلك، لا تضعف انعكاسية الذات بل تقوى وتشير مباشرة إلى مستوى الارتباط التاريخى ومرجعية النص. ومثل كثير من روايات ما بعد الحداثة، فإن الانفتاح على الاحتمالات وغياب اليقين (وكذلك البناء الواعى الصريح للمعنى) لا «يثيران الشك فى جديتها»، بل تبرز الجدية الجديدة لما بعد الحداثة التى تعترف بحدود وطاقات «الإبلاغ Reporting» أو الكتابة عن الماضى قريباً كان أو بعيداً .

- ٤ -

«للتاريخ ثلاثة أبعاد، ففيه طبيعة العلم والفن والفلسفة»

لويس جوتشوك

Louis Gottschalk

تثير روايات ما بعد الحداثة عدداً من القضايا الخاصة بتداخل التأريخ مع الرواية. وتستحق هذه القضايا دراسة مفصّلة. وتدور هذه القضايا حول طبيعة الهوية identity والذاتية Subjectivity ومسألة الإشارة Reference والتمثيل Representation ، والطبيعة التناصية للماضى والتضمينات الإيديولوچية للكتابة عن التاريخ . وبرغم أننا

سنتناول هذه الأمور فى فصول مستقلة، فيما بعد، فإن عرضاً سريعاً لها هنا من شأنه توضيح موقع هذه القضايا فى شعرية ما بعد الحداثة.

بادئ ذى بدء، فإن روايات الروايات التأريخية تميل إلى تفضيل نمطين من السرد، كلاهما يبرز إشكالية مفهوم الذاتية برمته. هذان النمطان هما تعدد وجهات النظر Multiple Points of view كما فى (الفندق الأبيض The White Hotel Thomas) لـ Thomas، والراوى المسيطر صراحة Overtly Controlling narrator كما فى (ووتر لاند Water Land سويفت Swift). ولا نجد، فى أيهما، شخصاً واثقاً من قدرته على معرفة الماضى معرفة يقينية. وليس ذلك تجاوزاً للتاريخ بل زج بالذاتية فى طيات التاريخ بمنحى إشكالى. ففى رواية مثل (أطفال منتصف الليل Midnights Children)، لايسلم شئ، ولا الحضور الجسمانى للذات، من عدم الاستقرار الذى سببته إعادة التفكير فى الماضى فى إطار لا يتسم بالاستمرارية أو النمو. وإذا استخدمنا اللغة (المناسبة) الخاصة: بميشيل فوكو Michel Foucault فإن جسم «سليم سيناى» معروض «وقد طبعه التاريخ وعملية التدمير التى يحدثها التاريخ للجسم». وسنرى (فى الفصل العاشر) أن ما بعد الحداثة تتبنى، وتميّز بين، تشتت الأصوات (والأجسام) السردية المعروفة التى تستخدم الذاكرة فى محاولتها لفهم الماضى، فهى تستخدم المفاهيم التقليدية للذاتية وتقلل من أثرها فى الوقت نفسه، وهى تؤكد وحدة وجود الإنسان التى أدت إلى تصور قدرته على بسط سلطانه على أحداث الماضى. وهى قادرة على تشتيت هذه الوحدة. فالتفسخ النفسى للبطل فى رواية (ووتر لاند) يعكس هذا التشتيت ولكن صوت الراوى القوى يثبت وحدة الذات، وهذا بالضبط ما يتوقع من عمل ما بعد الحداثة بكل ما فيه من تناقض. وينطبق ذلك على أصوات الرواة غير الثقاة فى رواية بيرجسن (قوى أرضية Earthy Powers) ورواية ويليامز (دورة النجم Star turn)؛ فالراوى الأول غير ملتزم بحقائق مؤكدة والثانى كاذب لا ينكر كذبه.

وسنرى فى الفصل التالى أن روايات ما بعد الحداثة تضم أحياناً فى متنها الحاضر نصوصاً تاريخية دون تغيير، وذلك من قبيل المحاكاة الساخرة. ففى رواية چون فاولز John Fowles (اليرقة A Maggot) نجد التداخل الساخر للنصوص الأدبية والتاريخية، إذ تتوزع صفحات من مجلة (Gentelman's Magazine) لعام ١٧٣٦ على كل مراحل الرواية، كما نجد إشارات كثيرة إلى دراما القرن الثامن عشر، وهى إشارات يبرزها على المستوى الشكلى وجود ممثلين فى حبكة الرواية. ولكن قصص هذا العصر هى التى تجتذب اهتمام فاولز بسبب ما تتضمنه من مظاهر الانحلال والبيوريتانية Puritainism أو التطهرية المغالية (كما فى روايات ريتشاردسن Richardson) وخاصة مزج الحقيقة بالخيال كما فى كتابات ديفو. وقد استعاد الراوى «غرض» ديفو و«اتجاهه» واستخدمه استخداماً واعياً.

إن التناص الذى تتميز به ما بعد الحداثة مظهر شكلى للرغبة فى سد الفجوة بين ماضى القارئ وحاضره، والرغبة فى إعادة كتابة التاريخ فى سياق جديد. ولا تريد الحداثة تنظيم الحاضر من خلال الماضى ولا جعل الحاضر يبدو فقيراً إلى جانب ثراء الماضى، كما أنها لا تحاول تفريغ أو تجنب التاريخ، بل تسعى إلى مواجهة مباشرة مع ماضى الأدب وماضى التاريخ؛ لأن التاريخ، مثل الأدب، يأخذ عن نصوص أخرى (الوثائق). وما بعد الحداثة تفيد وتضر هذه الأصداء التناصية؛ إذ تدخل إشاراتها القوية فى نسيجها ثم تضعف أثرها بالسخرية. ففى كل نتاجها، يكاد يغيب الحس الحداثى بالتفرد والرمزية والرؤية المستمدة من «العمل الفنى» حيث لا يوجد إلا نصوص كتبت فعلاً. فمثلاً، يستخدم «والتر هيل Walter Hill» فى فيلمه (مفترق الطرق Cross roads) سيرة وموسيقى روبرت چونسون

Robert Jonson ليبرز الشخصيتين الروائيتين «ويلى براون Willie Brown» و «لايتنج بوى Lightening Boy» اللذين يأخذان التحدى الفاوستى من شيطان أغنيته (موسيقى مفترق الطرق Cross roads Blues).

إلام تشير لغة رواية التأريخية؟

أإلى عالم التاريخ أم الرواية؟ تعتقد الغالبية بوجود فاصل كبير بين الافتراضات الأساسية التى وراء هذين المفهومين للإشارة؛ إذ يفترض أن التاريخ يشير إلى أشياء وشخصيات لها وجود حقيقى وليس هذا مفترضاً فى حالة الرواية. ولكن روايات ما بعد الحداثة تقول إنه فى الحالتين تكون الإشارة فى المقام الأول إلى نصوص أخرى: فنحن لم نعرف الماضى (الذى وقع فعلاً) إلا من خلال ما بقى منه من نصوص. وتخلق رواية الرواية التأريخية إشكالية خاصة بمسألة الإشارة، وذلك برفضها تحديد المشار إليه (ربما حددته الرواية الفوقية Surfiction) أو المبالغة فى الإشارة إليه (كما تفعل الروايات غير المتخيلة) وليس ذلك تفريغاً للغة من معناها، كما قد يظن چيرالد جراف Gerald Graf ، بل يستمر النص فى الاتصال، وهو اتصال تعليمى، فليس الأمر «فقدان الإيمان بوجود حقيقة خارجية ذات دلالة»، بل فقدان الإيمان فى قدرتنا على معرفة هذا الواقع (معرفة لا خلط فيها) ثم تمثيل هذه المعرفة تمثيلاً لغوياً. ولا يختلف التأريخ عن الرواية فى ذلك (وسيتم تناول ذلك تناولاً أكثر تفصيلاً فى الفصل التاسع).

وتطرح رواية ما بعد الحداثة أسئلة جديدة حول موضوع الإشارة؛ فلم تعد القضية: «ما الشىء الحقيقى تجريبياً فى الماضى الذى تشير إليه لغة التاريخ؟» بل أصبحت: «إلى أى سياق منطقى يمكن أن تنتمى هذه اللغة؟ وأى السياقات النصية السابقة التى ينبغى أن نشير إليها؟»، وينطبق ذلك على الفنون المرئية حيث تكون مسألة الإشارة أكثر وضوحاً. فمثلاً، وضعت شيرى ليڤين Sherrie Levine صور أندرياس فيننجر الفوتوغرافية Andreas Feininger لموضوعات حقيقية فى أطر، وأسمت «عملها» (صور فوتوغرافية بعدسة فيننجر)، أى أنها ـ بعبارة أخرى ـ وضعت الخطاب الموجود فى إطار لتخلق ابتعاداً مزدوجاً عن الواقع. وفى الرقص أدى تأثير ميرس كننجهام Merce Cunningham إلى نشأة فن للرقص خاص بما بعد الحداثة، لا يقتصر على استخدام الخطاب الموسيقى أو المرئى بل يتطلع إلى مفاهيم من شأنها أن تجعل الحركة أكثر تحرراً من الإشارة المباشرة على المستوى التعبيرى أو النحتى.

وفن ما بعد الحداثة أكثر تعقيداً وإبرازاً للإشكاليات مما قد يوحى به التمثيل الذاتى الذى أنتجته مؤخراً الحداثة المغالية التى ترى أنه لا وجود أو حقيقة خارجية تؤكد أو توحد [المشار إليه]، أى لا يوجد إلا الإشارة إلى الذات. وتشير رواية التأريخية لذلك، وهى واعية بالذات، ولكنها تستخدمه لتميز الطبيعة المنطقية لكل إشارة أدبية أو تاريخية. فالمشار إليه موجود دائماً فى خطاباتنا ثقافتنا. وليس هذا مدعاة لليأس، فهو رباط النص الأساسى بـ «العالم»، وهو الذى يبرر هويته بوصفه بناءً خاصاً وليس ظلاً لشىء «حقيقى» فى الخارج. مرة ثانية، لا ينكر ذلك وجود ماض «حقيقى» بل يجعل نمط معرفتنا بذلك الماضى مشروطاً، فنحن لا نعرفه إلا بآثاره وأطلاله. يتوقف موضوع الإشارة على ما يسميه چون سيرل John Searle «زعم مشترك Shared Pre-tense»، وما يسميه ستانلى فيش طرفاً فى مجموعة من «اتفاقيات الخطاب هى بالفعل قرارات بشأن ما سيتفق على أنه حقيقة». بعبارة أخرى؛ فالحقيقة معرّفة خطابياً Fact is discourse- defined أما «الحدث» فليس كذلك.

ليس فن ما بعد الحداثة غامضاً بقدر ما هو مزدوج ومتناقض. فثمة إعادة تفكير من جانب الاتجاه الحداثى يميل إلى الابتعاد عن التمثيل، وذلك بإدماجه فى العمل، ثم إضعاف أثره. ففى الفنون المرئية مثل الأدب

يعاد النظر فى علاقة الإشارة بالمشار إليه، وذلك لمعارضته رسم حدود فصل انعكاسية الذات عن الممارسة الاجتماعية . تبين رواية الرواية التأريخية أن القص مشروط بالتاريخ وأن التاريخ يصاغ وفق منطق محسوب، وكذلك فإنها تعمل على توسيع قاعدة الحوار بشأن المتضمنات الإيديولوجية المستخلصة من ربط «فوكو» القوة بالمعرفة بالنسبة للقراء ومجال التاريخ ذاته؛ تماماً كما يقول راوى رواية «رشدى» (العار Shame) :

«التاريخ انتخاب طبيعى؛ تتقاتل صور التاريخ المختلفة من أجل السيادة وينشأ هجين جديد من الحقيقة وتنزوى الحقائق المنقرضة إلى الجدران معصوبة العيون تدخن آخر سجائرها ولا يبقى غير الهجين القوى، بينما لا يبقى من أثر الضعيف معدوم النسب المهزوم إلا القليل. فالتاريخ امرأة تعشق من يحكمها فى علاقة من الاستعباد المتبادل»(ص ١٢٤، ١٩٨٣) .

وتنشغل بعض روايات ما بعد الحداثة بمسألة «أى التواريخ يبقى؟» مثل رواية تيموثى فيندلى Timothy Findley (الكلمات الأخيرة الشهيرة). وتخلق رواية الرواية التأريخية إشكاليات من كل شئ واعتبرته الرواية التاريخية بديهياً، ، بهذا تزعزع المفاهيم المستقرة عن الرواية والتاريخ. ولكى ندلل على ذلك أقدم وصف باربرا فولى Barbara Foley المختصر لنموذج رواية القرن التاسع عشر التاريخية، وسأضع تغييرات ما بعد الحداثة بين أقواس مربعة:

«[لا] تقدم الشخصيات تصويراً مصغراً شاملاً لأنماط اجتماعية نموذجية. وهم يمرون بصراعات وتعقيدات تجسد الاتجاهات المهمة [ليس] فى التطور التاريخى [مهما كان معنى ذلك، فإن بناء خط السرد يعود حتماً إلى نصوص أخرى مستعينة بنصوص غيرها] وتدخل شخصية تاريخية أو أكثر عالم الرواية وتضفى هالة من المصداقية غير النابعة من نصوصها على تعميماتها وأحكامها [التى يتم التشكيك فيها وفحصها عن طريق إظهار الهوية التناصية الداخلية لا الخارجية لمصادر هذه المصداقية] و [لا] تعيد الخاتمة تأكيد [بل تتحدى] شرعية المعيار الذى يحول الصراع السياسى الاجتماعى إلى مناظرة أخلاقية» (ص ١٦٠، ١٩٨٦) .

يقول هايدن وايت فى حديثه عن حدود التاريخ : «إن كل تمثيل للماضى له تضمينات إيديولوجية يمكن تحديدها» (ص ٦٩، ١٩٧٨)، وينطبق ذلك تماماً على حدود رواية ما بعد الحداثة. ولكن إيديولوجية ما بعد الحداثة تناقضية إذ إنها تعتمد على، وتستقى قوتها، مما تتحداه . وليست هذه الإيديولوجية راديكالية خالصة وليست معارضة معارضة حقيقية، ولا يعنى ذلك أنها تفتقر إلى الثقل النقدى كما سنرى فى الفصلين الحادى عشر والثانى عشر. وبرغم أن راوى ملحق (اليرقة A Maggot) يدعى أن ما قرأناه فى الرواية مجرد «يرقة» ليست محاولة واقعية أو لغوية لإعادة تقديم تاريخ معروف» فإن ذلك لا يمنعه من تقديم تحليلات إيديولوجية متوسعة للتاريخ الدينى والجنسى والاجتماعى للقرن الثامن عشر.

إن شغف «توماس بنكون Thomas Pynchon» بالحبكات ـ السردية والتآمرية ـ لشغف إيديولوجى؛ فإن شخصياته تكتشف تاريخها أو تصنعه فى محاولة لمنع أنفسها من الوقوع ضحايا لا حول لها فى حبائل المؤامرات التجارية أو السياسية التى يحبكها الآخرون. وكذلك، فإن فلاسفة التاريخ المعاصرين مثل ميشيل دى سيرتو Michel de Certeau يذكّرون المؤرخين بأن أى بحث فى الماضى لا يخلو من محددات ثقافية وسياسية واقتصادية. وروايات مثل (الحريق العام)، و(موسيقى

راجتايم) لا تسفه ما هو تاريخي وحقيقي في لعبتهم، ولكنهم يجعلونها ذات صبغة سياسية من خلال إعادة النظر من زاوية رواية الرواية في علاقات نظرية المعرفة وطبيعة الوجود بالتاريخ والرواية؛ فكلاهما يعد جزءاً من خطابات ثقافية واجتماعية أكبر اعتبرها بعض مدارس النقد الأدبي الشكلي خارجية وغير ذات صلة. وكذلك فإن جزءاً من إيديولوجية ما بعد الحداثة يتمثل في عدم تجاهل الانحياز الثقافي والتقاليد التأويلية وكذلك إعادة النظر في أقوى الحجج وهي نفسها غير مستثناة من ذلك.

تكمن قضايا الذاتية والتناص والإشارة والإيديولوجية وراء العلاقات الإشكالية بين التاريخ والرواية في ما بعد الحداثة، بينما يشير كثيرون من المنظرين في الوقت الحاضر إلى القص بوصفه «الأمر الأكبر» الذي يشمل هذه القضايا كلها، لأن عملية خلق القص قد أصبحت شكلاً جوهرياً من أشكال الفكر الإنساني، ولفرض المعنى والاتساق الشكلي على فوضى الأحداث. فالقص هو الذي يترجم المعرفة إلى حكي. وأن هذه الترجمة بالتحديد هي ما تشغل رواية ما بعد الحداثة. وهكذا، فإن تقاليد السرد في كل من التأريخ والروايات ليست قيوداً بل هي شروط تمكن الكاتب من كشف المعنى. وإن إرباك هذه التقاليد أو تحديها من شأنه خلخلة مفاهيم بنائية أساسية مثل العلّية والمنطق، وهذا يحدث مع طبل أوسكار Oskar في رواية (الطبلة الصفيح The Tin Drum)، فالكاتب يضمّن تقاليد السرد في متن الرواية ويتعمد إضعاف أثر هذه التقاليد. إن رفض إدماج المقتطفات في روايات مثل (الفندق الأبيض) هو رفض للانغلاق closure أو النهاية المقدرة Telos وهي أشياء يبتغيها السرد عادة تقول مارجوري بيلوف MarJorie Peloff إن شعر ما بعد الحداثة يستخدم السرد في أعمال مثل قصيدة «أشبري Ashbery» (They Dream Only of America) وقصيدة دورن Dorn (Slinger) ولكنه يستخدمه لاختبار طبيعة العالم المتضمن في البنية النظامية للحبكة.

إن قضية السرد narrativity تشمل قضايا أخرى كثيرة تشير إلى وجهة نظر ما بعد الحداثة التي تقول إننا نعرّف الواقع حسب ما تنتجه وتحفظه التمثيلات الثقافية. وليست التمثيلات في رواية الرواية التأريخية مجرد تمثيليات لغوية بسيطة، لأن ekphrases أو التمثيليات اللغوية للتمثيلات المرئية، غالباً ما تكون لها أدوار تمثيلية جوهرية. على سبيل المثال، في رواية «كاربينتيه-Carpeintier (انفجار في كاتدرائية-Explosion in Cathedral) تقدم سلسلة «جويا» (كوارث الحرب Desastres de la guerre) أعمالاً من الفن المرئي تمثل مصادر وصف الرواية للحرب الثورية، وإن سابع هذه السلسلة ـ بالإضافة إلى (الثاني من مايو Dos de Mayo) و(الثالث من مايو Tres de Mayo) ـ ذات أهمية خاصة لأن «كاربينتيه» يسقط إيحاءاتها بالجد، وهذه إشارة ساخرة منه إلى وجهة نظره. والنصوص الأدبية التي تدخل في القصة تقوم بوظيفة مشابهة؛ فتفاصيل بيت إيستابان Estaban وصوفيا Sophia في مدريد تأتي من (ڤيدا Vida) لـ «Torres Villarel» وهو كتاب قرأته إيستابان في بداية الرواية.

لا تختلف رواية الرواية التأريخية عن الرواية التاريخية والتاريخ المروى في ضرورة التعامل مع مشكلة مكانة حقائقها وطبيعة براهينها، أي وثائقها. ويتضح أن القضية هنا هي كيفية استخدام هذه المصادر الوثائقية، هل يمكن أن تروى رواية موضوعية محايدة؟ أم أنه يستحيل منع تداخل التأويل مع السرد؟ إن السؤال المعرفي الخاص بكيفية معرفتنا للماضي ينضم إلى السؤال الشكلي عن طبيعة مكانة آثار الماضي. ومن فضل القول إن إثارة ما بعد الحداثة لهذه الأسئلة لا تقدم إجابة لها ولكن الانفتاح على الاحتمالات لا يؤدي إلى نوع من النسبية

التاريخية أو الحاضرية presentism بل إنها ترفض إسقاط معتقدات الحاضر ومقاييسه على الماضي المتفرد، وتؤكد تأكيداً جازماً على خصوصية الحدث الماضي وتفصيليته. مع ذلك، فإن ما بعد الحداثة تدرك أننا محدودو القدرة معرفياً بالنسبة لمعرفة هذا الماضي بما أننا مشاهدون وممثلون في العملية التاريخية. وتقترح رواية الرواية التأريخية تمييزاً بين «الأحداث» و«الحقائق» وهو ما يجتمع عليه كثيرون من المؤرخين. فالأحداث تصاغ في شكل حقائق وذلك بربطها بـ «أطر فكرية أكبر تدمج فيها حتى تعتبر حقائق».

إن التأريخ والرواية، كما رأينا آنفاً، يصوغان مواضع اهتمامها، أو بعبارة أخرى يقرران الأحداث التي ستصير حقائق. وإبراز ما بعد الحداثة للإشكاليات يشير إلى الصعوبات الحتمية الخاصة بتجسد الأحداث وإمكانية الوصول إليها (ففي مكان المحفوظات لا نجد إلا آثاراً نصية نصنع منها حقائق)، (هل ما لدينا أثر كامل أم جزئي؟ وما الذي غيب أو استبعد بحجة أنه مادة غير حقيقية؟). ويقول «دومنيك لاكابرا Dominick La Capra» إن كل الوثائق أو الآثار التي يستخدمها المؤرخون ليست براهين محايدة لإعادة بناء الظواهر المفترضة أن لها وجوداً مستقلاً عنها؛ فكل المعلومات التي يتم التوصل إليها من خلال عملية جمع الوثائق، والطريقة التي تؤدى بها، هي ذاتها حقيقة تاريخية تحد من مكانة المفهوم الوثائقي للمعرفة التاريخية. إن هذا النوع من الرؤية هو الذي أدى إلى نشأة سيميوطيقا التاريخ، لأن الوثائق تصبح إشارات إلى أحداث يقوم المؤرخ بتحويلها إلى حقائق. وهي كذلك إشارات بالفعل داخل سياقات مبنية بناء سيميوطيقياً يعتمد بدوره على مؤسسات (إذا كانت الوثائق سجلات رسمية) أو أفراد (لو كانت شهادة شخصية). وكما في رواية الرواية التأريخية، فالدرس هنا أن الماضي كان موجوداً بالفعل ولكن معرفتنا التاريخية به تُرسل أو توصل توصيلاً سيميوطيقياً.

وأنا لا أقصد الإيحاء بأن هذه رؤية جديدة غير مسبوقة، ففي عام ١٩١٠ كتب «كارل بيكر Carl Becker»: «إن حقائق التاريخ لا توجد بالنسبة للمؤرخ حتى يخلقها» (ص ١٢٥)، أي أن تمثيلات الماضي ينتخبها المؤرخ ليشير إلى ما يقصده، وأن هذا الاختلاف بين الأحداث (التي ليس لها معنى في ذاتها) والحقائق (التي يسبغ عليها المعنى) هو ما يحظى بأكبر اهتمام من جانب ما بعد الحداثة. فإن الوثائق نفسها تختار بوصفها دالة لمشكلة معينة أو وجهة نظر معينة. وغالباً ما تشير رواية الرواية التاريخية إلى هذه الحقيقة باستخدام التقاليد المتعلقة بالنص التأريخي (خاصة الحواشي)، وذلك لتضم وتضعف حجة وموضوعية المصادر والشروح التاريخية. وبخلاف الرواية الوثائقية التي عرّفتها باربرا فولي، فإن ما أسميه رواية ما بعد الحداثة «لا تتطلع إلى قول الحقيقة» بقدر ما تسعى إلى تحديد مصدر الحقيقة التي يتم سردها، وإنها لا تسعى إلى ربط «هذه الحقيقة بادعاءات المصداقية التجريبية»، بل تختبر أساس أي ادعاء للمصداقية. كيف يراجع المؤرخ أو (الروائي) أي عرض تاريخي على الواقع التجريبي الماضي بهدف اختبار مصداقيته؟ وإن أنواع الأسئلة التي نوجهها عن الأحداث لا تعطى حقائق بل تبنيها. يقول مدرس التاريخ في رواية (ووتر لاند): إن التاريخ «شئ لا يمكن محوه فهو يتراكم ويؤثر» وخطاب ما بعد الحداثة الروائي أو التاريخي يوجه سؤالاً: «كيف نعرف ونفهم شيئاً بهذا التعقيد».

الاتجاهات الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية*

جيمس هيجنز **

تشهد الأحقاب الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً فى الرواية «الأمريلاتينية»[1] — إن جاز التعبير. ولا شك أن ظهور ما يمكن تسميته بالاتجاه الروائى الجديد، يشى مقدماً بوجود نوع من «السرد القديم»، قد تمت مجاوزته، بالفعل، فى مرحلة مبكرة من الأربعينيات التى يمكن اعتبارها حداً فاصلاً بين مرحلتين. وكان الاتجاه نحو واقعية الأسلوب القديم للرواية الإقليمية، هو الاتجاه المهيمن فى الأحقاب السابقة على الأربعينيات الذى وصل إلى ذروته مع أعمال مثل: (الإعصار Vortex) لخوسيه أوستاسيوس ديفيدا (١٩٢٤) و(دون سيجوندوا سومبرا) لريكاردو جويرالديس (١٩٢٦)، و(دونا بربارا) لرومُلو جاليجوس (١٩٢٩)، ثم كان أن أنتجت المرحلة آخر أعمالها العظيمة بظهور رواية (هذا العالم الرحب الغريب Broad And Alien Is This World (١٩٤١) لڤيرو إليجريا. وتتحدد ماهية «القص» الجديد ذاته على صورتين. ففى الأربعينيات والخمسينيات، ظهر طراز مغاير من الكتابة على يد كتاب مثل بورخيس Borges وأونيتي Onetti وساباتو Sabato وأستورياس Asturias وكاربنتير Carpentier وورولفو Rulfo وأرجيداس Arguedas وروا باستوس Roa Bastos. ومن هنا، يجدر بنا القول إن الاتجاه الروائى الجديد يسبق مايمكن تسميته بمرحلة «الرواج» Boom: الاصطلاح يستخدم خطأ، أحياناً، مرادفاً للمرحلة، بينما يشير، فى حقيقة الأمر، إلى تلك الطفرة التى أُنجزت فى الستينيات، واستمرت إلى السبعينيات، عندما اكتسبت الرواية «الأمريلاتينية» شعبية متزايدة، خارج أمريكا اللاتينية ذاتها، محققة نجاحاً تجارياً لم يسبق له مثيل. وقد تركز ذلك «الرواج» بشكل

---

* هذه ترجمة لـ Spanish - America's New Narrative وهو الفصل الخامس من الجزء الأول لكتاب Post - Modernism And Contemporary Fiction (ما بعد الحداثة والقص المعاصر) لإدموندج. سميث (١٩٩١).
وقام بالترجمة: سيد عبد الخالق، مترجم وباحث مصرى.

** جيمس هيجنز: أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة ليڤربول، ومحاضر زائر بجامعة «ناسيونال مايور دى سان ماركوز» فى ليما. من مؤلفاته (تاريخ الأدب البيرونى) والكثير من الدراسات حول الشعر البيرونى، وثلاث دراسات مطولة عن كاتب كولمبيا الشهير: جارثيا ماركيز. ويعد الآن كتاباً عن القاص البيرونى دامون ريبيرو.

رئيسي حول كتاب أربعة، ممن استطاعوا فى فترة قصيرة أن يحققوا شهرة عالمية؛ هم: كورتازار Cortazar وكارلوس فوينتيس Fuentesوماركيز Marquezثم ماريو ڤارجاس إيوسا Vargas Liosa . وعلى إثر نجاحاتهم، راحت تظهر كوكبة أخرى من الكتّاب من أمثال ليزاما ليما Lima ودونوسو Donoso وكابريرا إينفانت Infant . وفي الوقت نفسه، ونتيجة لشعبية الرواية المتزايدة ، انتشرت أعمال الكتاب المذكورين على نطاق واسع، فى فترتى الستينيات والسبعينيات . وأخيراً، وقرب انتهاء الستينيات، انبثقت موجة أخرى جديدة من الكتاب الشبان المجيدين من أمثال بويج Buig وبريث إيتشنيك Echenique .

والقائمة التالية، برغم افتقادها الشمول، تتضمن أعلام الكتّاب ، وأبرز نتاجاتهم:

● **مرحلة ماقبل الرواج Pre-boom (الأربعينيات والخمسينيات):**

ــ لويس بورخيس(الأرجنتين) :

قصص طويلة (١٩٤٩)، الألف (١٩٤٩).

ــ خوان كارلوس أونيتي(أورجواي) :

حياة قصيرة (١٩٥٠)، لأجل مقبرة مجهولة الاسم (١٩٥٩)، الترسانة (١٩٦١)، جامع الجثة(١٩٦٤).

ــ أرنستو ساباتو (الأرجنتين) :

المنبوذ (١٩٤٨)، عن الأبطال والمقابر(١٩٦١)، جحيم المستبعد (١٩٧٤).

ــ ميجيل أنخل أستورياس(جواتيمالا) :

السيد الرئيس(١٩٤٦)، جامعو الذرة (١٩٤٩).

ــ أليخو كاربنتير(كوبا) :

مملكة هذا العالم (١٩٤٩)، خطوات ضالة (١٩٥٣)، انفجار فى الكاتدرائية (١٩٦٢)، مبررات الولاية (١٩٧٤).

ــ خوان رولفو(المكسيك) :

السهل المحترق (١٩٥٣) ،بيدرو بارامو (١٩٥٥).

ــ خوسيه ماريا أرجيداس(بيرو) :

أنهار عميقة (١٩٥٨)، كل هذه الدماء (١٩٦٤)، ثعلب فوق، ثعلب تحت (١٩٧١).

ــ أوجستو روا باستوس(باراجواى) :

ابن الإنسان (١٩٦٠)، أنا الأسمى (١٩٧٤).

● **مرحلة الرواج Boom (الستينيات و السبعينيات)**

ــ خوليو كورتازار (الأرجنتين):

الفائزون (١٩٦٠)، لعبة الحجلة (١٩٦٣)، هرَّة نموذجية (١٩٦٨).

ــ كارلوس فوينتيس(المكسيك) :

وفاة أرتيميو كروز (١٩٦٢)، تغيير الجلد(١٩٦٧)، الأرض المقدسة (١٩٧٧).

ــ جابرييل جارثيا ماركيز (كولمبيا) :

ليس لدى الكولونيل من يراسله (١٩٦١)، جنازة الأم الكبرى (١٩٦٢)، مائة عام من العزلة (١٩٦٧)، خريف البطريرك(١٩٧٥).

ــ ماريو ڤارجاس إيوسا (بيرو) :

زمن البطل(١٩٦٣)، البيت الأخضر(٦٦)، حوار فى الكاتدرائية (١٩٦٩)، حرب نهاية العالم(١٩٨١).

ــ خوسيه ليزاما ليما (كوبا) :

الفردوس(١٩٦٦).

ــ جويلرمو كابريرا إينفانت (كوبا) :

ثلاثة نمور حبيسة (١٩٦٧).

ــ خوسيه دونوسو (شيلى) :

طائر الليل القبيح (١٩٧٠)، بيت فى الريف (١٩٧٨).

ــ مانيول بويج (الأرجنتين) :

خيانة ريتاهيورث (١٩٦٨)، رقصة التانجو الحزينة (١٩٦٩)، قبلة المرأة العنكبوت (١٩٧٦).

ــ ألفريدو بريث إيتشنيك (بيرو) :

عالم من أجل يوليوس (١٩٧٠)، مرات كثيرة يابيدرو (١٩٧٧).

هذا، وقد كانت الرواية الإقليمية تمثل نوعاً من الاكتشاف لأدب أمريكا اللاتينية، فيما تظهر لسكان الحضر طبيعة الحياة فى المناطق النائية، المعزولة، داخل نطاق القارة ؛ حيث السهول والأحراش، وسلاسل جبال الإنديز، وهى فى مجملها تعدُّ لوناً من الرواية التسجيلية أو الوثائقية documentry. وهو لون ينزع إلى تقدير «حقيقى» لمجتمع ما، وينحو، فى الوقت ذاته، نحو إتمام واقعية القرن التاسع عشر. وهى كذلك رواية توجيهية، تحاول فضح الظلم الاجتماعى، وتشخيص مشكلات المجتمع الناجمة عن النمو الدولى، ثم تسعى، من ناحية أخرى، لدعم الثقافة المحلية. بإنصاف، لابد من القول إن أفضل ما أتت به الرواية الإقليمية يتمثل فى كونها أكثر تماسكا واكتمالا، مما عرفت به، ولكنها بوصفها كلاً ــ برغم ذلك ــ كانت تتبنى موقفاً روائياً، عارضه الكتاب اللاحقون بشدة ؛ ذلك الموقف الذى ينطوى انشغاله بالتوثيق، أو نقل رسالة ما، على نوع من السذاجة الفنية والسطحية فى معالجة الواقع. أما الذى يميز الروائيين الجدد عن أسلافهم الإقليميين فهو اتكاؤهم، فى المقام الأول، على « صنعة » أو حيلة الكاتب Writer's Craft. وكما أشرنا ضمنيا، فإن واقع الكتابة لدى الروائيين الإقليميين، كان يجاوز كونه واقعا أدبياً ؛ فالرواية وسيلة لنقل موقف خاص، أمام بصائر العالم، أو للتأثير على الرأى العالمى، ومن ثم لإحداث التغيير الاجتماعى. وعلى العكس من ذلك تماماً، يرى الروائيون الجدد أنفسهم بوصفهم فنانين مبدعين فى المقام الأول، التزامهم الرئيسى هو إنتاج عمل فنى متقن، ينهض واقعاً مستقلاً بذاته، يصرون على « الاختلاقية » Fictionality فى أعمالهم بنوع من رد الفعل المضاد للمزاعم الوثائقية. وأول مثال على ذلك هو « جارثيا ماركيز » فى روايته (مائة عام من العزلة One Hundred years of Solitude) التى تصور صفحاتها الأخيرة نجاح آخر أفراد عائلة « بويندا »، فى تفسير المخطوط عسير الفهم، آخر الأمر، الذى جلبه للعائلة « ميلكويديس »، ذلك الغجرى الغامض، فقط كى تكتشف أن ذلك بيان بتاريخ عائلة بويندا المكتوب قبل مائة عام، وأنهم سوف يفتقدون الوجود بمجرد أن ينتهوا من قراءته، وأنه، فى حقيقة الأمر، ليس أكثر من مجرد « كائن » فى خيال « ميلكويديس »، وليس ثمة وجود فعلى لذاته خارج صفحات المخطوط. نهاية كتلك ــ فى ظل وجود عوامل أخرى ــ تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى أن الرواية ــ على حد تعبير دافيد جولاير ــ «بناء اختلاقى.. إبداع، وليس مرآة تعكس الواقع حرفياً» (جولاير ١٩٧٣ ــ ص ٨٨).

وثمة اختلاف آخر بين الروائيين الجدد و أسلافهم الإقليميين. فبينما كان الأسلاف ــ بلا استثناء ــ كتّاباً من ذوى التكوين الثقافى المحدود، فإن الروائيين الجدد يتميزون باتساع قراءاتهم، ورؤيتهم الأكثر « إنسانية » للعالم، واحتكاكهم الأكبر بالمنجزات الجديدة على صعيد الأدب والفكر العالميين. وقد يكفى للتدليل على ذلك الإشارة إلى سعة الاطلاع المبهرة التى تتضمنها أعمال « بورخيس » مثلاً، أو كورتازار، أو فوينتيس، أو الإشارة إلى المصادر التناصية التى تتوافر بكثرة عند ممثلى هذا التيار، كى ندرك أن كاتب أمريكا اللاتينية المعاصر

لم يعد محليا، أو محدوداً، بل إلى حد كبير، « مواطن » من العالم أجمع. أضف إلى ذلك، أنه على الرغم من تأثر أصحاب الاتجاه الجديد، دون شك، بالقص الأوروبى، والأمريكى ؛ بجويس، وفوكنر، وبالرواية الجديدة فى فرنسا على وجه الخصوص، فإنهم كانوا على درجة من النضج والثقة بالنفس، بحيث استطاعوا احتواء هذه التأثيرات، ثم النهوض بصوتهم الأدبى الخاص، ومن ثم استطاعوا أن يسهموا إسهاما أصيلا فى الأدب العالمى. علينا إذن أن ننظر إلى الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية، ليس فى سياقها المحلى المحدود، وإنما ـ بمنظور أكثر اتساعاً ـ بوصفها جزءاً من تطور الرواية المعاصرة بوجه عام. ومثل معظم الآداب المعاصرة، يعكس الاتجاه الروائى الجديد نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى(الوجودى) للإنسان المعاصر. يتضح ذلك فى قصص بورخيس التى تحاول أن تفضح زيف الادعاءات الفكرية لدى الإنسان المعاصر، وتعمد إلى التشكيك فى قدرته على فهم العالم من حوله. قصة (الموت والبوصلة Death And Compass)ـ على سبيل المثال ـ تحاكى هزلياً القصص البوليسى كى تسخر من فكرة « المنطقية » التى ينطوى عليها هذا النوع من القص. ويمكن قراءة هذه القصة على نحو« مجازى »؛ حيث تمثّل محاولة المخبر الخاص لتفسير سلسلة من الجرائم ، محاولة الإنسان، بوجه عام، فك طلاسم الكون. غير أنه ينتهى إلى أن يصبح ضحية حتمية آخر الأمر، وقد ضلّلته ثقته المزعومة فى فكره ، وأحبطه عالم محير، يسخر من مزاعم الإنسان فى تفسيره . إن ميل الكتاب ـ سالفى الذكر ـ إلى الإصرار على «الاختلاقية» فى أعمالهم ، يمكن فهمه جزئيا من سياق الاتجاه الذى طرحه بورخيس. فعندما يحاول «أورليانو الأخير» فى (مائة عام من العزلة) أن يقنع الآخرين بحقيقة تفسيره للأحداث ، فإنه يصطدم بتشكك القس المصلّى ، إنه هو الذى ينقصه على نحو ساخر، وواضح، تلك « اليقينيات » التى من المفترض أنه يجسدها :

«راح القس يفحصه بنظرة متأسية ، ثم زفر قائلاً : ـ يابنى.. سأكون قانعاً، لوأنه بمقدورى أن أتثبت من أننى ، وأنت الآن .. على قيد الحياة ! » (ماركيز ـ ١٩٧٨ : ص ٣٣٠).

هنا يدحض « ماركيز » الزعم بـ «حكى الأشياء كما هى ». فالروائيون الجدد قد كفوا منذ ـ البداية ـ عن مشاركة الواقعيين افتراضاتهم اليقينية بقدرة الإنسان على فهم العالم وتوصيفه . وبالنظر إلى قدرة هؤلاء الكتّاب على ترجمة الواقع إلى مفردات، وصل « الاتجاه الشكلى» إلى ذروته فى (ثلاثة نمور حبيسة Three Trapped Tigers) لجوليرمو كابريرا إينفانت؛ حيث التلاعب بالألفاظ إلى ما لا نهاية ، وكذا المساجلات الأدبية المفتوحة، ومحاكاة عدد متنوع من الأساليب الفنية، جميعها تشير إلى وعى حاد بخداع اللغة. وقد توغل كتابة ما، فى مناداتها بنوع من الأدب ينطوى على قدر من « الحظيّة » ، أو المخاطرة، يترك ـ فى تجنبه الادعاء بقول شىء ـ القارئ يفسر ويعلل ما استطاع، بينما لا يمنحه سوى قطعة من « زهر النرد » ، وقائمة عشوائية من المفردات. إن « السرد الجديد » يتحدى، بشتى الوسائل الممكنة، الزعم التقليدى بوجود عالم منظم، منسجم مع ذاته، يشكل أساس « السرد الواقعى» فى محاولته لإعادة إنتاج الواقع فى الأدب. فإحدى التقنيات الفنية التى يؤيدها «فارجاس إيوسا» ـ مثلاً ـ تتمثل فى تجنبه الحبكة الروائية المباشرة، فى مقابل اعتماده سرداً غير مترابط، يواجه القارئ بعالم مضطرب، ومتحول، ومراوغ. إذن، فالبنية المجزّأة فى (بيت أخضر The Green House) التى تتغاير طبيعتها، من آن لآخر، فى مساحات متقاربة، على مستوى الشكل والأسلوب، والزمان والمكان والشخوص، تنقل أيضا « صورة » بيرو المقسمة جغرافيا على المستوى التنموى والثقافى والعرقى

والطبقى، وكذا على مستوى العالم بوصفه متاهة هيولية معدومة النظام، يكافح أفراده المضللون داخله، كى يجدوا لأنفسهم نوعاً من التلاحم أو الانسجام بلا جدوى.

وثمة كتّاب آخرون يرفضون المفاهيم التقليدية للواقع. ويتحدد هذا الرفض فى محاولتهم لتهديم الحدود بين « الواقعى » و« الخيالى » . ومن الحيل المفضلة عند بورخيس ـ مثلا ـ محاولته لأن « يلاعب » القارئ، وذلك « بتدعيم » أقاصيصه بشواهد أناس، وأماكن حقيقية: أسلوب اعتيادى أحدث تأثيرا جيداً فى « أيوف، وأوكبار، وأبريس تيرتيوس » ممن استطاعت توصيفاتهم ـ بوصفهم شخوصا ـ أن تضفى « حقيقية » على عناصر قصة تحكى عالماً خيالياً ، يقابل عالمنا الخاص ، فى الوقت الذى يحاكم فيه القص الخيالى « واقعية » العالم الذى نحياه .

وبرغم ماتقدم ، ربما كانت (طائر الليل القبيح The Obscene Bird of Night) لخوسيه دونوسو هى أكثر الأعمال التى استطاعت أن تلفت الانتباه بشدة إلى « لاواقعية العالم » ـ دراميا ـ وتصويره أدبيا؛ حيث تكتشف الشخصية الرئيسية فى الرواية التفكك الوجودى للإنسان المعاصر بوصفه حالة سيكولوجية . إذ نرى البطل ينتحل هويات متعددة فى سرده لقصة حياته، ويقدم عددا من التفسيرات المتناقضة للأحداث ؛ فى محاولة لاكتساب الشعور بالهوية التى يفتقدها ، وللتخفى عن عالم لايمنحه سوى « اليقين » بالاغتراب داخله. وفى تعليقه على الرواية ، يفسر باميلا باكاريسى ذلك بقوله:

«كل المعلومات المقدَّمة للقارئ بالتالى، متناقضة ، وكل الأحداث المروية يمكن القول بعدم حدوثها كذلك. هناك حوارات ربما دارت ، وربما لم تدر ؛ وشخوص حاضرة لا تلبث أن تغيب؛ أوهى حاضرة وغائبة فى آن » (باكاريسى ـ ١٩٨٥ ، ص ١٩)

والمحصلة النهائية هى رواية ليست على ثقة من شىء، على الإطلاق. وهذه «الشكية» فى إمكانية الأدب لنسخ الواقع، هى ما دفعت بالروائيين الجدد لأن يتجنبوا موقف الراوى التقليدى العليم بكل شىء ، الممتلك نظرة شمولية كلية للعالم الذى يطرحه. وبشكل ما، يسعى المؤلف لإخفاء حضوره تماماً ، يقصى ذاته عن ثنايا السرد ، بتوظيفه أساليب بديلة كالمونولوج الداخلى، والحوار، والتضمين، وجميعها تقنيات تلفت النظر إلى الطبيعة الذاتية للمادة المقدمة، وتخلق انطباعاً بحكى مستقل أو « محايد » . ومن الأمثلة البارزة على هذا النمط السردى: (حوار فى الكاتدرائية Conversation in The Cathedral) لماريو ڤارجاس إيوسا التى تدور أحداثها حول محادثة تستغرق أربع ساعات بين شخصيتين. الرواية كلها مؤلَّفة من ديالوج طويل، ووحدات سردية تتولد جزئياً ، ثم تدور، جميعها، حول المحادثة الرئيسية، بينما يستتبع استرجاع كل من الرجلين حياته الخاصة ظهور أفكار واستدعاءات باطنية، وكذا محادثات جانبية، وأحداث درامية أخرى .

وعلى نقيض ذلك ، نرى كتّابا آخرين يتخلون عن الزعم بـ « الموضوعية غير المنحازة » وبشكل متعمد يتباهون بحضورهم الذاتى(داخل النص) ومن ثمَّ، بصدارة الطبيعة الذاتية لسردهم. وكثيرا مايلفت كابريرا إينفانت ـ وآخرون ـ الانتباه إلى دوره بوصفه مؤلفاً ، بينما راوى « الفريدو بريث إيتشنيك » فى (عالم ليوليوس A World For Julius) لايحتفظ فحسب بحوار مستمر مع القارئ، بل يتداخل مع شخوصه إلى حد أن يضع نفسه فى أماكنهم ، ويخاطبهم على نحو مباشر، كما لو كانوا يتحلَّقون حوله ، ثم ، وكأنه أحد المشاهدين لحدث رياضى ، نراه ينحاز لفريق منهم على حساب فريق آخر . وقد استتبع إسقاط الراوى التقليدى ،

العليم بكل شيء ، أن راح يدعو « الاتجاه الجديد » بل يطالب القارئ بنوع من المشاركة الفعالة . فعند غياب توجيهات المؤلف، على القارئ أن يفكك طلاسم النص بنفسه ، من أجل الوصول إلى فهم خاص للعالم المطروح .

ويحدد كورتازار - بموجب موديلّي - الدور الجديد المنوط به القارئ في (لعبة الحجلة Hopscotch) في قوله :

« من الأجدى أن تقدم له شيئاً كالواجهة الخادعة : ذات أبواب ونوافذ ، بينما يجرى خلفها لغز ما ، سوف يكون على القارئ الشريك أن يبحث عن حل له . والذى قد ينجح فيه كاتب هذه الرواية سوف يعاود ظهوره في مشاركة القارئ . أما بالنسبة للقارئة من الإناث ، فإنها سوف تظل عند مستوى الواجهة الخادعة » [٣] (كورتازار ، ١٩٧٥ ، ص ٤٠٨) .

بتعبير آخر ، فإن القارئ الذى تخاطبه الرواية الجديدة ليس هو ذلك النوع السلبي التقليدي ، القانع بتلق وتوقع سرد مباشر قويم ، يطرح له رؤية بيّنة الوضوح للعالم . إنه « الشريك » الذى يساهم - مع الكاتب - في مشروع البحث عن معنى أعمق لعالم غامض ، ملغز .

على أن المقطع المقتطف أعلاه يشير إلى اعتقاد دائم بمغزى الأدب ، أو دلالته . ومن « الخطأ » أن نستخلص من فقد الروائيين الجدد « الواقعية » ما مؤداه أن الرواية قد أصبحت تنحصر في مجرد لعبة شكلية ، صورية ، تنجز بمعزل عن الرجوع إلى أى شيء يعدو ذاتها . لا جدال في أن هناك عنصراً ذاتياً جديراً بالأهمية في الرواية الجديدة ، وأن روايات عدّة تتضمن انعكاسات لطبيعة القص ، ومشكلات الكتابة ، وصحيح كذلك أن معظم الروائيين - من أمثال كاربنتير وفوينتيس - يعنى بتأليف نماذج شكلية متقنة الصنع ، وأن القص الأمريلاتيني - بوجه عام - الراهن يتسم بخصيصة نادرة ، تتضح على وجه الخصوص عند بورخيس ، وكابريرا إينفانت ، في ولع هؤلاء بإقامة مباريات فنية مع القارئ . على أن ثمة نصاً واحداً ، على الأقل ، يجهر باعتقاده الواضح بدور أو بـ « فعل الكتابة » ؛ (الفردوس - بورتريه لصورة فنان) - على سبيل المثال - لخوسيه ليزاما ليما ، تعرض لمرحلتي الطفولة والمراهقة لشاعر شاب ، يجيد لوناً من الشعر ، تمثل مفرداته آليات لفهم العالم وخلق تصور ما للتاريخ، ومن ثمّ تحقيق « الهوية المطلقة » . وتبدو الرواية حالة مطابقة - إلى حد ما - لعمل مؤلفه ليس شاعراً فحسب، بل شاعراً كاثوليكيا كذلك . غير أن « كم » الخيال « الخالص » الذى طرحته - ولم تزل تطرحه - الرواية الجديدة في الأحقاب الأخيرة يكاد ينذر بانهيار الثقة التام في الكلمة المكتوبة . فمن الجدير بالإشارة أن كابريرا إينفانت في (ثلاثة نمور حبيسة) مثلاً ، يعيد تصوير حالة « هافانا العاصمة قبل الثورة » ، وكأنه يلقى بظلال الشك حول إمكانية إجراء مثل هذا المشروع . والثابت أن معظم روائيى أمريكا اللاتينية يحاول تصوير الواقع الاجتماعي الخاص ببلاده ، وإن كان بعض هذه الأعمال - لاسيما (انفجار في الكاتدرائية) لكاربنتير ، و (مائة عام من العزلة) لماركيز، و (حرب نهاية العالم) لفارجاس إيوسا - تعدُّ من قبيل الروايات قاريّة النظرة ، فيما تعكسه من واقع أمريكا اللاتينية بوجه عام . وعلى الرغم من انتقاداتهم لمزاعم الواقعية ، وكذلك ، وعيهم بجسامة الدور الذى يواجهه الكاتب ، فإن الروائيين الجدد لا يزالون يطمحون لأن ينجزوا ما يحاول إنجازه الروائيون بوجه عام . أعني : تصوير العالم المعيش . وعلى نحو تطبيقي ، يعتمد الروائيون الجدد في المقام الأول على ما يمكن وصفه بـ « التصور المتعدد ، أو الأكثر

شمولاً ، للواقع » : ذلك المفهوم الذى يُعنى بطبيعة واقع معقد ، متعدد الأوجه . إن الشكل السردى المجزأ ، والمنجز على هذا النحو فى أعمال « إيوسا » مثلاً ، معنىّ به مضاعفة الوسيلة التى قد نختبر من خلالها الحياة المعيشة . فالأحداث ، والمعلومات المطروحة ، تقدَّم لنا بطريقة غير منتظمة . وبالتعايش والتجربة القرائية فحسب، نستطيع أن نوصل بين أجزاء العمل الفنى فى وحدة واحدة ، مستفيدين من طبيعة الإدراك المؤخَّر (أى إدراك الحوادث بعد وقوعها) . ولست أعنى ، بالقطع ، القول إن هذه الروايات مفككة البناء . إن ذلك « المونتاج » الفنى يلعب دوراً حاسماً بالفعل فى تخصيب رؤية القارئ للواقع ؛ فوحدات السرد تنتظم على نحوٍ من شأنه أن يخلق نوعاً من التفاعل الإيجابى مع النص ، ومن ثم، اعتماد أو طرح « مناظير » جديدة للرؤى ، تتكئ على بعضها البعض ، فيما تتبادل زوايا الكشف والتنوير .

ثمة « تقنية فنية » أخرى مفضَّلة من جانبهم كذلك ، تتمثل فى اعتماد تعدد « صوت الراوى » بغرض تقديم وجهات نظر متعددة للواقع ذاته . ها هى (زمن البطل The Time of The Hero) لماريو ڤارجاس إيوسا ـ التى تدور أحداثها فى « أكاديمية عسكرية » ببيرو ، حيث يتظاهر طلابها بنوع من الرجولة الظاهرية بوصفها استراتيجية حياتية ـ تتراوح فيها مستويات السرد بين ضمير الغائب ، والمونولوج (الداخلى ، والمنطوق) كى تكشف عن تلك الهوة بين شخوص الأولاد وبين ذواتهم المجترحة الرقيقة ، من ناحية ، وكى تلقى الضوء على كيفية أن هذه « المعاملة » ـ التى يلقاها الأولاد بالأكاديمية ـ من شأنها أن تشوه شخصياتهم بإجبارهم على قمع مشاعرهم الرهيفة من ناحية أخرى . وتتضح ، بدرجة أكبر ، هذه الهوة دراميا ، فى الختام المفاجئ الذى يجبرنا على إعادة تقييم قراءتنا للرواية ؛ حيث يتكشف لنا أن الصبى ، مجهول الهوية ، الخائف الرهيف المشاعر الذى كان يحكى قصة حياته المبكرة بضمير المتكلم ، لاشىء آخر غير « جاجور » ذلك الديوث المشاغب الذى رأيناه يدير المكان بالمدرسة. و(وفاة أرتيميو كروز The Death of Artemio Cruz) لكارلوس فوينتيس ، هى كذلك واحدة من أبرز النماذج الروائية على تعددية صوت الراوى ؛ حيث تصور احتضار ثورى سابق ، تحول إلى قطب من أقطاب الرأسمالية الفاسدة ، عبر متواليات سردية تتنقل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب . وبشىء من التجاوز ، تتعرض وحدات ضمير الغائب للوقائع الرئيسية فى حياته على نحو موضوعى ، بينما تنقل مونولوجاته الداخلية مجموع الأفكار التى تتناوبه وهو راقد على فراش الموت ، يراجع حياته الماضية، متأرجحاً بين الكبرياء والشعور بالذنب . وفى الأجزاء المروية بضمير المخاطب ، نراه « يخاطبه » بصوت اللاوعى ـ فى صيغة المستقبل ـ الذى يرده للوراء كى يعايش من جديد لحظات الحقيقة ، وهو يستقر على تلك الخيارات التى أدت إلى تدمير حياته لاحقاً . هذه الرؤية التعددية لكروز لا تقدم إطلالة عميقة على طبيعة القوى المتصارعة التى تحاول جاهدة بغرض النيل من حياته فحسب ، وإنما تعكس كذلك فقده التكامل بوصفه رجلاً، وتفسخه فى مواجهة موت وشيكة . والمحصلة النهائية : هى أن الانتهازى الذى لا يمكن الدفاع عنه أخلاقيا ، يبدو شخصية إنسانية تماماً ، رجلا يكتفى بأن يلتقط قطعة من الكعكة ، وأن يتناولها ، يتأرجح ، فيما يجبر الآن على اتخاذ قراراته ، بين تهنئة الذات ، والشعور بالخيانة الذاتية .

ويبسط الروائيون الجدد كذلك من « مدى » الواقعية بمنح العالم الذهنى المكانة ذاتها التى يحتلها العالم « الفيزيقى » أو الاجتماعى . فالواقع الذاتى ، يعالج بوصفه لا يقل « حقيقية » عما يمكن تسميته بـ « الواقع الموضوعى » ، وما يتم التوصل إليه على المستوى الفكرى ، أو الشعورى ، أو التخيلى يسجل

باعتباره « حقيقة واقعة » . فالأحداث المسرودة فى رواية دونوسو (طائر الليل القبيح) مثلاً ، تمثل نوعاً من « تطبيع » الفانتازيات ، والهواجس غير السوية التى تنتاب الشخصية الرئيسية « همبرتو بينالوزا » ، الذى يعيش ــ سكرتيراً لچيرونيمو ازكوبيتيا ــ فى ظل العالم الامتيازى لحكومة الأقلية ، بأحلام ــ للتواصل مع مراتب الطبقات العليا ــ لا يزعزع من توازنها سوى شعوره الذليل بالضعة على المستوى الاجتماعى . وفى واحدة من الأحداث الرئيسية بالرواية ، لا يكتفى « بينالوزا » بأن « يدِّيث » رئيسه ، بل ينسب إلى زوجه وريثا لم يكن عضو حكومة الأقلية (رئيسه) قادراً على إنجابه . وبالتتابع فحسب ، ينكشف لنا جلياً أن كل ما تم سرده على أنه « أحداث حقيقية » ، هو فى الواقع ، ليس أكثر من فانتازيا يثأر بينالوزا خلالها لخسة منزلته الاجتماعية ، ويؤسس لانضمام نفسه داخل الحكومة.

ثمة حالة مغايرة إلى حد ما فى رواية ماركيز (مائة عام من العزلة) التى تحكى تاريخ مدينة صغيرة من « ماكوندو » ، ليس بالضبط كما حدث هذا التاريخ ، وإنما على غرار ما خبره أهل هذه المدينة ، وفسروا أحداثه ، وكما تناقلوه عبر أعراف الحكى الشفاهى . وهنا ، وعندما تختفى ريميديوس الجميلة ، تسجل الرواية حقيقة أن « أغراب المدينة » كانوا يرون أنها هربت مع رجل ما ، وأن قصة صعودها إلى السماء ليست إلا حكاية ملفقة من جانب العائلة فى محاولة للتستر على تلك الفضيحة . غير أن الرواية تنحاز لتفسير العائلة، وتسرده تفصيلاً . فرؤية الأحداث على هذا النحو تتساوق كليةً مع تصور ثقافى لشعب ريفى منعزل ، ومن ثم يمكن تصورها مندرجة تحت « الأحداث المعقولة » أكثر من اعتبارها معجزات التقدم التكنولوجى المعاصر ، كصناعة السينما مثلاً . وهذا النمط من الواقعية الذى يندرج تحت مسمى « الواقعية السحرية magic realism» يشغل حيزاً رئيسياً فى أعمال أستورياس ، وكاربنتير وأرجيداس ، وهو لون يحاول نقل المعتقد الدينى السحرى، والرؤية الأسطورية للعالم التى تعتنقها الشعوب الهندية والزنجية من أمريكا اللاتينية .

ثمة وسيلة أخرى من وسائل تجاوز الرواية الجديدة لنطاق الواقعية التقليدى ، يتبدى فى « إعادة خلق » أنماط المقول أو المنطوق ، ليس بغرض اعتماد صحته ، أو ثبوته ، وإنما لتصوير المجتمع على نحو يسمح بالتعبير عن ذاته شفاهيا . (عالم ليوليوس) على سبيل المثال لابتشنيك ، تحيط ــ باستهجان ــ بطرائق الكلام المعسول للطبقة الراقية فى ليما ، كما تعكس الوجود المرفَّه المستقل للأقلية البيرويّة . وكذا الأمر فى (ثلاثة نمور حبيسة) لإينفانت: صورة جامعة لمجتمع كوبا قبل الثورة، تنقل ، على مستوى لغوى ، وعبر إعادة إنتاج النمط اللغوى المنطوق فى « هافانا » ذلك الوقت ، وموقف الدولة التابعة ، غير المستقلة ، وكذا عقدة الضعة الثقافية التى تنعكس ــ فى مجملها ــ على الوعى الذاتى للناطقين بالكوبية ، فى محاكاتهم الثقافة الإسبانية ، وفى الاستخدام واسع الانتشار للإسبانية الإنجليزية Spanglish . وبالمثل ، (خيانة ريتا هيورث Betrayed By Rita Hayworth) ، وكذلك (رقصة التانجو الحزينة Heartbreak tango) لمانيويل بويج ، كلتاهما تعتمد المونولوج الداخلى ، والمونولوجات الطويلة ، ومستخلصات المفكرات اليومية ، والرسائل التى تكشف الطبقات الدنيا من خلالها عن نقص حاد فى شعورها بهويتها الخاصة ؛ فيما تنتحل هويات مستعارة ، مستقاة تارة من الثقافة الشعبية Pop Culture ، أو على هيئة أفلام هيوليودية ، أو أوبرات صابونية [٤] Soap Opera ، أو أغنيات شائعة تارة أخرى . الشفاهية ، كذلك ، خصيصة تميِّز أعمال « خوان رولفو » الذى تعيد روايته (بيدرو بارامو Pedro Paramo) تصوير الريف المكسيكى ، من خلال سرد قد يبدو للوهلة الأولى تقليدياً ، غير أنه يكشف تدريجياً عن بنية مؤسسة شفاهياً ، مع ظهور أحد الشخوص : خوان

بيدرو ، بوصفه مؤلفا داخليا للنص ، يسرد أحداث قصته الخاصة ، ويخاطب ـ ويستمع إلى بقية الشخوص الأخرى . إن أسلوب رولفو الشفاهى هنا ، وكذا فى (السهل المحترق Burning plain) فى تجليه من خلال تقنية التكرار المستمر للألفاظ ، والعبارات ، على غرار شديد الشبه بطريقة «عود على بدء backtracking » أو « الرجوع إلى حيث بدأنا » فى القص الشفاهى ، يتجاوز بغير شك ، كونه مجرد حيلة شكلانية ، فهمّه الرئيسى هو أن يضعنا فى قلب عالم البسطاء الريفيين حيث « الأمية » هى كل نتاجهم الثقافى !!

وخوسيه ماريا أرجيداس كاتب آخر تحاول أعماله التعبير عن الثقافة الشعبية الشفاهية وتصوير عالم الفلاحين الهنود فى منطقة الأنديز البيروى . إلا أن ذلك قد واجه أرجيداس بإشكالية كبيرة ، عند ترجمة مشاعر الفلاحين التى تعبر عن ذاتها فى لغة الكيتشوا (٥) Quechua إلى البيئة الإسبانية المخالفة . ومن ثم فإن إنجازه الكبير قد تبدّى فى اعتماده أسلوباً يسمح بالإمساك بإيقاع ، ونكهة الكيتشوا ، وبالتالى ، نقل ذلك العالم الروحانى لهنود الأنديز .

وبينما ترتكز الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية على « الواقعية فى مفهومها الشمولى » تحاول كذلك التكثيف من « تعبيرية النثر » من خلال إعادة تمثيل الواقع فى أسلوب غير حكائى ، وعلى غرار الوسيلة التى يعتمدها ـ اصطلاحاً ـ الشعر . فى (مائة عام من العزلة) مثلاً ، نرى أن التواصل التخاطرى أو التراسلى الذى يربك نواميس الطبيعة كى يوحد روحياً بين أورسولا وخوسيه أركاديو فى لحظة وفاته ، ينقل رمزياً فى عبارات « فيزيقية » :

« دم الابن يذهب للبحث عن الأصل الذى نشأ منه ، يتسلق الحواجز ، يطفق فى قفزات مباشرة ، يجرى فوق الجدران كى يتجنب تلويث السجاجيد ، و . .

بينما الأم تتابع خط سيره وهو يعود للجسم ، يتحول إلى نوع من « الأحبال السُرّيّة .. الهائلة » ، فى محاولة لإعادة تأسيس رابطة ما قبل الولادة فيما بينهم » .

وبالمثل فى « بيدرو بارامو » ، فالإحباط الذى يمرّر كَنية الشخصية الرئيسة ، وكذلك فيضِ التوهمات التى تمثل « أنموذج الوجود » فى الرواية ، يشار إلى كليهما رمزياً من خلال الحادثة التى يتسلق فيها بيدرو الصغير التلَّ مع صديقته ، ليطيّرا طائرة ورقية تأخذ شكل « الطائر » ، لا لشىء إلا كى يريا ارتخاء الخيط ، وسقوط الطائرة إلى القاع . والرواية ، ككلّ مميزة بصور تتراوح بين الصعود والهبوط ، كى تعيد ترديد نغمة الموضوع الرئيسى للرواية : انكسار الآمال والطموحات الإنسانية. وبعض هذه النماذج الروائية، حقيقة، لا تعتمد على عنصر الحبكة الدرامية وإنما على « تنمية » الموضوع الداخلى لها، من خلال « موتيفات » متكررة. هكذا الحال فى رواية (السيد الرئيس The President) لأستورياس ، و يطرح موضوعها الرئيسى انهيار جميع الأواصر الإنسانية فى مجتمع تحكمه ديكتاتورية قمعية ، ومن ثمّ، فإن مواجهة الشخوص الرئيسة فى الرواية بساعى بريد غارق فى سكْره ـ لا يستطيع حتى أن يتفوّه بوضوح، أو يسلّم خطاباته التى تظل تتساقط منه طوال الطريق ـ على النحو اللائق هى واحدة من سلسلة أحداث رمزية تكشف عن انهيار عام فى طبيعة التواصل فى بلدٍ فقد كلّ حسٍ بالتماسك الاجتماعى .

والأسطورة myth واحدة من أشكال التعبير المجازى التى عنيت الرواية الجديدة بتوظيفها ، وفى إطارها تأسست بنائياً روايات عدّة . رواية (الرئيس) ، السابق ذكرها، تحكى سيرة وصيف ديكتاتور يسقط بغيضا

ومكروها ، وتحت تأثير الحب ، يندم على سوء تصرفاته ، ويغير من طرائق حياته . إنها محاولة للتعبير - بصياغة معكوسة - عن أسطورة : « تمرد إبليس على الذات الإلهية » . الرئيس يتمثل فى شخصية الشيطان بكونه يحكم عالماً جهنمياً ، بينما شخصه المفضّل : أنجيل فيس (الوجه الملائكى) ، يتخذ شكل « إبليس » . لكن تمرده يأخذ صورة « نبذ الشر للخير » بوصفها جريمة خيانة عظمى ، على إثرها ينفى إلى مجاهل الأرض فى سجون الرئيس المدلهمّة . هذه المعالجة الأسطورية للديكتاتورية لا توفر للرواية رؤية إنسانية أكثر رحابة فحسب ، بل تنقل فى الوقت ذاته الصراع الجوهرى بين الرقى الإنسانى من ناحية ، وحب الاستئثار الذى يكمن خلف الصراعات السياسية من ناحية أخرى.

وعلى نحو مشابه ، تركز رواية رولفو (بيدرو بارامو) على رحلة « خوان بريسيادو» إلى موطنه الأصلى : مدينة كومالا ، كى يبحث عن والده . تلك الرحلة التى تمثل « العوز » المكسيكى للهوية . وبشكل أكثر عمومية ، هى البحث الإنسانى عن السعادة . وبرغم ذلك ، تتكشف الرحلة عن كونها « هبوطاً فى الجحيم » . فكومالا ليست أكثر من مدينة « شبحية » ، حطمها - من قبل - قمع أبيه لها ، ذلك الطاغية الإقطاعى : بيدرو بارامو ، يعيش سكانها القليلون الباقون فى حالة من التردى واليأس ، على قناعة بأنه قد حكم عليهم ، بالنفى إلى الأبد، من نعيم « الله » . وفوق ذلك ، فالرواية فى اعتمادها على الأساطير المكسيكية عن «حياة ما بعد الموت » تروى من داخل مقبرة ، حيث سكان كومالا السابقون عاجزون عن أن يتحرروا كذلك فى «ما بعد الحياة » ، مقدّر عليهم أن يعايشوا الحسرات نفسها ، وعذابات وجودهم الدنيوى مرة أخرى .

وينطوى « الاتجاه الروائى الجديد » ، فى تحديه لمزاعم الواقعية من ناحية ، وتمييزه للواقع الذاتى ، والأشكال المجازية للتعبير من ناحية أخرى ، على انتقاد للتقليد « العقلى الثقافى »(٦) للغرب . وعدد كبير من الروائيين الجدد ينزعون إلى تصوير « اغتراب » الإنسان الغربى . لارسن ، مثلاً ، : الشخصية الرئيسة فى رواية كارلوس أونيتى (الترسانة Shipyard) يصور كاريكاتورياً هذه الحركة ، أو أصحابها : أبطال التسلق الاجتماعى فى قص القرن التاسع عشر . وذلك بادعائه المسؤولية عن « الترسانة » ، بينما هو ، فى حقيقة الأمر، يتودد إلى ابنة صاحبها . غير أن العالم الذى ينجز من خلاله تأثيره الكاريكاتورى ، أو « الجروتسكى » هو عالم يسخر من التقدم ، وروح التفاؤل التى سادت العصر الصناعى . فصاحب الترسانة مفلس وابنته مجنونة ، والميناء المتحلل لم يعد يعمل بكفاءة ، والموظفان الباقيان يقضيان الوقت فى قراءة ملفات بالية . إن لارسن فى الحقيقة يمثل شخصية « المغترب » الذى يحاول أن يتواصل مع عالم عبثى ، بالدخول فى قلب اللعبة ، وأن يمارس حياة لا جدوى منها بطريقة من يمارس حياة ذات مغزى . وبشكل أعم ، فإن « تفسير » أونيتى للحضارة الغربية يعرب عن هويته من خلال شخوص تفتقد التكيف مع المجتمع ، وتحاول خلق واقعها الخاص البديل . على أن « خوليو كورتازار » يعدُّ الكاتب الأكثر وضوحاً فى انتقاده التقليد الثقافى المادى فى الغرب ، وفى كشفه عن الحاجة الملحّة لوسيلة بديلة بغية التواصل مع الواقع. إن الموضوع الرئيسى فى (لعبة الحجلة) هو المطالبة بـ « المصداق » الذى يفتقده « الغربى » ، فيما تكبله القيود المادية المشوهة ، وتقاليد البورجوازية المقيمة . « أوليفيرا » فى (لعبة الحجلة) يرفض أن يذعن للمعايير المتعارف عليها ، يسلّم نفسه ، بوصفه بديلاً لهذه المعايير ، لما هو دون « المادى » محاولاً أن يعيش على أساس أكثر صدقاً وحيوية . ذلك الأساس الذى يبدو عبثيا بالمعايير الاصطلاحية . وكما يشير العنوان ، تبدو الحياة لعبة حجلة ، حيث الهدف هو إيجاد مخرج ما ، إلى « مربع الحقيقة القصى » . وتعرض الرواية بوسائل شتى للأنماط التقليدية للفكر الغربى ، وللسلوك

بوصفه عبثاً ، أو عقبة تحول دون الوصول إلى ذلك الهدف (خانة الحقيقة) وعلى نحو خاص ، لا تنطوى الرواية على بنية ثابتة . وبدلاً من ذلك ، تقدم لنا وسيلتين بديلتين لقراءتها ؛ فمن الممكن أن تقرأ على نسق تقليدى ، فى وجود أو حذف مقطع النهاية من الفصول التى « لا ضرورة منها » ، أو لعلها تقرأ على نسق مزدوج معدَّل، فيتضمن النص تلك الفصول التى «لا ضرورة منها» بمقتضى توجيهات الكاتب ، كى يتكون لدينا منظور جديد للتعامل مع الأحداث المروية . نسق الرواية كما تم طرحه ، هو إذن مجرد واجهة زائفة Façade، تخفى وراءها نسقاً باطنياً أكثر عمقاً . وحقيقة الأمر ، إن ما يدعونا لفعله « كورتازار » هو أن نطرح عنا « سلبياتنا » المعتادة ، أن نقاوم ما « يلقى » علينا ، وأن نوحد بينه وشخصية « أوليفيرا » فى مطالبتهما بنظام مختلف ، وأكثر مصداقاً. والمحصلة النهائية هى أن الرواية بالنسبة لقارئ سلبى ، سوف تنتهى عند انتحار « أوليفيرا » بإلقاء نفسه من النافذة ، بينما القارئ الإيجابى ، سوف يجاوز ذلك إلى تفهم أن قفزة أوليفيرا فى الخلاء ليست إلا قفزة « مجازية » فى بيئة ميتافيزيقية ، حيث تنمحى الأنظمة الاصطلاحية، وتتصالح الأضداد المزدوجة ، الثنائية .

على أنه يمكن القول إن هذا النموذج من انتقاد « المادية الغربية » ينتمى ، فى حد ذاته ، إلى اتجاه ما ، داخل الثقافة الغربية ذاتها . وبشكل أكثر جوهرية ، فإن الرواية الأمريلاتينية تعارض السيطرة ، أو المركزية الأوروبية Europcentrism ، بالتعبير عن تجربة العالم الثالث ، وتصوير تقاليده الثقافية الخاصة المحلية .

لا شك إذن فى أن « الرواية الأمريلاتينية » قد دخلت فى غمار الاتجاه الرئيسى السائد فى الأدب العالمى، من باب احتوائها لأهم التيارات الفكرية فى زمننا الراهن ، ومشاركة كتابها التصورات والمفاهيم الفنيّة والفلسفية للمعاصرين من الكتاب بوجه عام ، ومن سعيها الدائم الواعى للقبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً ، تلك الصيغة التى كانت تعوز أصحاب الاتجاه المبكر فى الرواية الواقعية . هذه « الإنسانية » بالقطع هى واحدة من عناصر قوتها الرئيسية . فأحد عناصر الخصوبة فى (بيدر بارامو) أن الرحلة الأصلية « لخوان بريسيادور » تخلق أصداء جامعة شمولية ، باستحضارها « توازيات » مع الأسطورة اليونانية ، كأسطورتى (تليماخوس) ، أو (أرفيوس) ، بل إننا عندما « نفرض » هذه القراءة « الشمولية » فحسب على نص مثل (بيدرو بارامو) فإننا « نفقره » كذلك . فالرواية ، على نحو أكثر مباشرة ، تستحضر كذلك العلاقة بالأسطورة المكسيكية : رحلة كويزالكوتل إلى ميكتلان : مملكة الأموات . والعالم الذى نتعرفه فى الرواية هو نوع تؤسس فيه الثقافة الوطنية « الوجود الحى المعيش » . وبالمثل، فإن ديكتاتور «أستورياس» فى رواية (السيد الرئيس) لا يرمز له بالشيطان فحسب ، وإنما بـ (توهيل) Tohilإله « المايا » القديم الذى يتطلب القرابين البشرية . وناتج هذا « الارتباط » هو إظهار الطاغية السياسى فى أمريكا الوسطى فى تجسيد معاصر لتقليد سلفى سابق . وكما يرى ويليام روى (١٩٨٤)، فإن الاتجاه الشمولى الجامع لرواية أمريكا اللاتينية سوف يعرضها لمخاطرة مداجنة وتحريف نصوص يشتق «هدمها» أساساً من تعيُّنها، أو تحددها .

وواقع الأمر ، أن كفاح شعب أمريكا اللاتينية ضد السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، يعبر ، فى كثير من الأعمال ، عن نفسه فى العلاقات ، أو المفاهيم الثقافية التى تناوئ الثقافة المهيمنة المفروضة عليهم من قبل الإمبريالية الغربية . وتتضح علاقة الصراع تلك ، بين الثقافة الشعبية والرسمية فى عمل « روا باستوس » : (ابن الإنسان Son of Man) من خلال تمثال للمسيح بالحجم الطبيعى قام بنحته واحد من المنبوذين . وبرغم استهجان السلطات الأكليريكية ، فالتمثال كان بحق

جديرا باحترام وقبول سكان الحضر من مدينة « إيتابى » ، وبتفضيلهم له على الصليب المميز بالكنيسة المحلية . والعمل - فى تمثيله لمعاناة شعب باراجواى ، ولأن يكون « المخلّص المنتظر » هو واحد من بينهم - قد استطاع أن يفصِّل عواطف الشعب ، وطموحاته بطريقة عجز عنها « الدين المؤسسى » فى تقويمه لنظام اجتماعى قمعى . وكذا الأمر فى (مملكة هذا العالم The Kingdom of This World) لأليخو كاربنتير ، فثمة تركيز على « ثورة العبيد » فى هايتى فى نهاية القرن الثامن عشر ؛ حيث كفاح الزنوج من أجل الحرية يضع عالمهم: عالم « الودوانية » [٧] السحرى، فى مواجهة العالم المادى للسادة الفرنسيين . وفى (جامعو الذرة Men of Maize) لأستورياس التى تركز على انتزاع ملكية الأرض من الشعوب الهندية بغرض الاستغلال التجارى لحقول الذرة . فرفض هنود جواتيمالا محاولة تخريب طريقة حياتهم ، لايحارب بالسلاح فحسب ، بل كذلك من خلال « الأساطير » التى يحتفظون من خلالها بتصورهم الخاص للعالم وبدوره، يؤكد أرجيداس فى رواياته أنه برغم قرون القمع، فإن الفلاحين الهنود بالأنديز البيروى قد حافظوا على شعورهم بالهوية الذاتية ، من خلال تمسكهم بثقافاتهم الوطنية . ففى رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت The Fox Above, The Fox Below) ثمة تهديد بالغ القسوة لهذه الهوية يكشف عن وجهه فى « التطور الصناعى الرأسمالى » الذى اجتذب فيضاً من المهاجرين هجرة جماعية من الريف إلى المدينة ، الأمر الذى نتج عنه « انهيار » فى القيم التقليدية وطرائق الحياة الخاصة . ولكن « الحضور » الشامل، العميق والنافذ - على مدار الرواية - لمظاهر الثقافة الوطنية يرمى إلى قدرة هذه الثقافة ، ليس على الوجود فى بيئة مخالفة فحسب، بل كذلك - بوصفها متجانسة ذاتياً - على « فرض » التأثير الهندى على القطر بأكمله .

وعلى الرغم من أن هذه الأعمال نادراً ما تظهر الثقافة المهيمنة ، التى تقاوم ، والمنقلَب عليها من قبل الثقافة الوطنية فى أشكالها الأدبية ، فإن أصحاب هذه الأعمال أنفسهم قد تأثروا بطبيعة الثقافة التى يصورونها . رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت) تتبنى على أسس هندية منظمة ، وتنزع إلى تطوير أسلوب « الكتابه الشفاهية» الذى يحاول نقل الأشكال الفنية « الكيتشوانية » إلى صفحات مطبوعة . ويلاحظ ويليام روى « التأثير الموسيقى للثقافة الشعبية الشفاهية على جارثيا ماركيز ، والثقافة الجوارانية [٨] على روا باستوس، وثقافة أمريكا الوسطى على أستورياس» (روى ١٩٨٤ - ٨٥) وفى مجمل « قصص » أمريكا اللاتينية ، هناك نوع من « الانقلاب » من جانب الثقافة الشعبية على البيئة الغربية بشكل مؤثر . ولا يكمن وراء هذا التحيز للثقافة الشعبية انتماء للمجموع المقهورة فحسب ، بل هناك كذلك شعور بأن واقع القارة مختلف تمام الاختلاف عن واقع الغرب الصناعى المتقدم ؛ وكذا شعور بضرورة البحث عن هوية خاصة جذورها مغروسة فى أرض « أمريكا اللاتينية » ذاتها . كاربنتير بوجه خاص يتلمس تلك العلاقة بين أمريكا اللاتينية والعالم الغربى ، لاسيما فى (انفجار فى الكاتدرائية Explosion In a Cathedral) التى تصور المجتمع الكاريبى فى مواجهة فلول الثورة الفرنسية . وفى كل أعماله ، تبدو النظم الغربية « المغروسة » غير صالحة النمو فى بيئة أمريكا اللاتينية . وفى تجسيده غربة مثقف أمريكا اللاتينية المتأثر بالغرب ، يكتشف بطل الرواية ، وهو موسيقار مقيم فى نيويورك ، فقدان هويته ، رجلاً وفناناً ، عندما يقوم برحلة إلى أحراش « أورينوكو » ، تلك الرحلة التى تعيده زمنياً إلى عالم ما قبل التاريخ . لكن عودته آخر الأمر إلى الحضارة تكشف عن إدراك من جانب كاربنتير مؤداه أنه - بالنسبة لمواطنى أمريكا اللاتينية بالقرن العشرين - لابد أن يتساوق رجوع الإنسان إلى جذوره مع حقائق العالم المعاصر . وتعالج

(أنهار عميقة Deep Rivers) لأرجيداس المشكلة ذاتها ، فى قصة « أرنستو » (الولد الصغير) الذى يرتبط عاطفياً بالهنود الذين ولد بينهم ، والذى ـ فى ذهابه إلى المدرسة « لتلقى » نوع من التعليم يؤهله لأخذ مكانه فى المجتمع ـ يكتشف اغتراب ذاته فى عالم ذوى البشرة البيضاء . إن الراحة التى يجدها فى عالم الهنود الروحانى هى التى تدعم شعوره ذلك ، فيهرب من بيئته الغريبة ، فى المدرسة ، كى ينصت لموسيقاهم ، ويجدد علاقته بعالم الطبيعة السحرى. ولكن تجربته تدعو للشك فى تأثير قيم « الكيتشوا » فى عالم « الأبيض » ؛ ذلك العالم الذى يضطر أرنستو أن يعيشه . ورغم ذلك ، فإن « ذروة » الرواية ـ التى ترى أن الهنود قد أثبتوا وجودهم بنجاح ـ تعكس ثقة أرجيداس فى قدرة الثقافة الوطنية على أن تزدهر فيما وراء حدودها الريفية ، وأن تغيّر من شخصية المجتمع الدولى .

ختاماً ، فإن الحيوية التى يشهدها « قص » أمريكا اللاتينية ـ بوجه عام ـ فى الأحقاب الأخيرة تدل على أن كتابها ، بالرغم من الوعى الحاد بقيود الأدب ، يمتلكون الطموح ، والثقة فى السيطرة على زمام الموضوعات الضخمة . جودتها هى معيار حرفيتها التى اتسمت بها أعمالهم . فضلا عن « النظرية » التى تدعم أساس الرواية ، فإن الإنجاز الأكثر أهمية ، هو أن كتابها قد أصبحوا رواداً واسعى الاطلاع والإلمام بصناعتهم .

الهوامش :

(١) يضطرنا صعوبة النسب وتكراره فى مواضع مختلفة من المقال إلى اختلاق هذا الاصطلاح بوصفة مرادفا ـ قابلاً للمراجعة ـ لرواية أمريكا اللاتينية ، وبتحديد أدق: رواية أمريكا اللاتينية المكتوبة بالإسبانية Spanish-America's Novel كما وردت .

(٢) ثمة ترجمة لعنوان هذه الرواية عن الإسبانية بـ (هنا عالم ضيق وغريب) ، ولا نخفى دهشتنا من حجم هذا الاختلاف ، وردت بالكتابين الخاصين بأدب أمريكا اللاتينية فى سلسلة عالم المعرفة .

(٣) القارئ « الأنثى » والقارئ « الذكر » تفرقة وضعها كورتازار بين القارئ السلبى (الأنثى) والقارئ الإيجابى المشارك إبداعياً (الذكر) ـ المترجم .

(٤) الأوبرا الصابونية : مسرحية إذاعية أو تليفزيونية تعالج مشكلات الحياة المنزلية ـ المترجم .

(٥) الكيتشوا : لغة هنود بيرو والمناطق المجاورة . وهى والإسبانية اللغتان الرسميتان هناك ـ المترجم .

(٦) Rationalist تحديداً : المكتفى بالعقل ، أو المعتقد فى كفايته دون الوحى .

(٧) الوودوانية : ديانة زنجية إفريقية الأصل تنتشر بين زنوج هايتى وتقوم على أساس السحر والخرافة ـ المترجم .

(٨) لغة بعض السلالات العرقية فى أمريكا الجنوبية .

إشكالية الزمن
فى النص السردى

عبد العالى بوطيب

«أسارع إلى القول، إن البناءات الزمنية هى فى الواقع سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى، أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان، غير أنها تلقى شيئا من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغى أن تبدأ دائما بالدرجات الأولى» .

ميشال بوتور

يمكن اعتبار الزمن العنصر الأساسى المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لاباعتبارها الشكل التعبيرى القائم على سرد أحداث تقع فى الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالٍ زمنى، وإنّما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة: «منها ما هو خارجى «externe» ومنها ما هو داخلى «interne» نصى محض » (١).

فلا غرابة إذن إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرّفون الرواية أنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون المكان كالرسم والنحت. وحتى نبرز المعطيات المميزة لهذه الخاصية فى الخطاب الروائى سنكتفى باستعراض أنواع الأزمنة التى تلتقى وتتقاطع داخل فضاء النص السردى كما عددها أحد المنظرين، بمعنى أنه داخل خطاب استعراضى «un discours représentatif» لابد أولا من تمييز :

- زمن الحكاية «le temps de l'histoire» .
- زمن الكتابة «le temps de l'écriture» .
- وزمن القراءة «et le temps de la lecture» .

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة فى النص، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية «internes». توجد أيضا أزمنة خارجية «externes» يدخل معها النص فى علاقة، وهى :

- زمن الكاتب «le temps de l'écrivain».
- زمن القارئ «le temps du lecteur».
- وأخيرا الزمن التاريخى «le temps historique» (٢).

وبالرغم من كون العلاقات المتبادلة بين كل هذه الأصناف الزمنية هى التى تحدد الإشكالية الزمنية للخطاب الحكائى، فإنّ:

> «الزمن الداخلى أو الزمن التخيلى هو الذى شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها فى الرواية» (٣).

وهو ما سينصب عليه اهتمامنا نحن أيضا فى هذا العرض النظرى رغبة منا فى تلافى الإطالة. وأول خطوة عملية سنقوم بها فى هذا الاتجاه تتمثل فى تحديد دلالة كل من هذه الأزمنة الثلاثة الداخلية للنص السردى عامة، والروائى منه على الخصوص. يقول ميشال بوتور فى هذا الصدد:

> «عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغى لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة» (٤).

فما الفرق بين هذه الأزمنة، وكيف تتقاطع فيما بينها داخل النص الحكائى ؟

١ـ زمن الحكاية أو المغامرة (le temps de l'histoire):

هو أول مستوى زمنى يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية فى سيرورتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل. إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أنّ مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعا لاختلاف أنواع المحكى « من محكيات غير مؤرخة (les récits non datés) لمحكيات مؤرخة (les récits datés) سواء بشكل صريح أو ضمنى» (٥).

٢ ـ زمن الكتابة (le temps de l'écriture) :

ويتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التى يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعا غير زمن الكاتب. هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظّرين : «ليس معطى سهلا كما يُعتقد للوهلة الأولى» (٦). على أنّ مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لاتوجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه بـ « السرد غير المعلم narration non marquée» تمييزا له عن «السرد المعلم narration marquée» (٧). الذى يكون متضمنا إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته.

٣ ـ زمن القراءة (le temps de la lecture) :

وهو لا يعنى طبعا زمن القارئ، بقدر ما يعنى المدة الزمنية التى سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائى معين، وهى مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية، أهى (عالمة أم عادية) (٨). وكذا بفعل الظروف النفسية التى يكون عليها القائم بفعل القراءة من جهة ثالثة. غير أنّ ما يميزه فى جميع الحالات كونه زمنا ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردى.

هذه الأزمنة الثلاثة المشار إليها سابقاً، تفرض نفسها فى كل رواية، إنها تتقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن مايسمى بزمن السرد فى خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالا متعددة ومختلفة، فهو تارةً يساير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو فى الواقع، وتارة أخرى يقفز على حقب

سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التى وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسى طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التى يبذلها الكاتب فى خلقها وتركيبها ، لربط أحداث الرواية وشدّ بعضها ببعض :

« إن البناءات الزمنيــة هى فى الواقع من التعقيد المضنى، بحيث إنّ أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان» (٩).

ولم لا! والأبعاد الثلاثة المكوّنة للزمن:

«ماض حاضر مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما» (١٠).

وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات، ولو بشكل نسبى، سنتبنى التصنيف الثلاثى الذى وضعه الباحث الفرنسى جيرار جنيت G. Genette أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر فى الخطاب الروائى، اعتبارا لعلاقات التماثل والاختلاف التى قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة، وهى : الترتيب «L'ordre»، الديمومة «la durée» والتواتر «la fréquence» (١١).

١ ـ الترتيب أو النظام «L'ordre» :

ويتعلّق الأمر هنا بـ:

«العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى «la diégèse» والنظام الزمنى ـ المزيف «pseudo-temporel» لترتيبها فى المحكى» (١٢).

أو بين زمن «المتن الحكائى» وزمن «المبنى الحكائى» (١٣)، إن شئنا استعمال عبارات الشكلانيين الروس، وبالتالى ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من «تشويهات زمنية les déformations temporelles» (١٤).
مع العلم أنّ كلمة «تشويه» هنا مستعملة فى غير معناها القدحى، إمّا بفعل خصوصية نقل ما هو مادى لما هو لسانى، أو ما يمكن أن نسميه بإرغامات الكتابة:

«فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعاً فى الأفعال؛ فحادثان أو فعلان وقعا فى وقت واحد، لا يمكن أن يعرضا إلا واحداً بعد الآخر، على أن يشار لتزامنهما فى الوقوع بعبارة متواضع عليها (فى الوقت نفسه) مثلا» (١٥).

أى أنّ:

«التزامن فى الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع فى النص» (١٦).

وإمّا بمحض إرادة الكاتب وحريته، كأن يقدم ما يشاء من أحداث ويؤخر الأخرى، ولم لا، والطابع الغالب على النصوص السردية عامة، والكلاسيكية منها على الخصوص، هو السرد اللاحق «la narration ultérieure» أو ما يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المؤجل «exposition retardée» (١٧). حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية؛ أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائى كله ، مما يمنحه فرصة التلاعب به، ومن خلاله، بلذة القارئ ونهمه، تقديماً وتأخيراً، وفقاً لرغبته وهواه الخاصين . وبالمناسبة تجدر الإشارة لوجود أشكال أخرى من السرد، يعرضها برنار ڤاليط فى كتابه (استتيقا الرواية الحديثة) وهى بالإضافة للصنف السابق، السرد السابق "la narration antérieure". وهو ذو طابع تنبؤى لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلا، لذلك فهو نادر الاستعمال فى الروايات، لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية «visionnaires» أو روايات الخيال العلمى. والسرد المتزامن الآنى أو اللحظى «la narration simultanée» أوما

يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المباشر exposition directe (١٨)، وهو السرد المساير زمنيا، أو مع تفاوت طفيف، لزمن الأحداث. والحالة النموذجية جداً لهذا النوع الثالث من السرد، هي كتابة المذكرات « journal»، التي يفترض فيها أن تتم مساء كل يوم نود تسجيل أحداثه؛ مع ملاحظة أن هذه الأصناف السردية قد لا تنفرد في أغلب الأحيان كل واحدة منها بعمل حكائي بعينه بقدر ما تتضافر جميعها لتشكل البنية السردية الكلية للعمل الواحد. وهكذا ينقلب نظام الحوادث المحكية ليتخذ مظاهر وأشكالا مختلفة، انطلاقاً من نقطة البداية التي يقع عليها اختيار السارد، والتي في ضوئها تنتظم باقي الحوادث الأخرى، ماضياً وحاضرا ومستقبلا:

«ولما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإنّ الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النصّ في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل» (١٩).

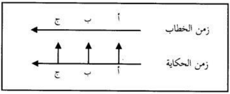
ويمكن إجمال المفارقات أو التحريفات الزمنية "les anachronies" (٢٠) الناجمة عن اندماج زمن الحكاية في زمن السرد، في ثلاثة احتمالات، أجمع عليها أغلب المنظرين، وهي:

أ ـ حالة التوازن المثالي « le parallélisme idéal » (٢١)

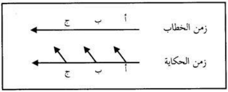
أو ما اصطلح على تسميته بـ « النسق الزمني الصاعد» (٢٢)، حيث يتمّ التوازي بين زمني الحكاية والسرد، إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق في شكل خطوط تشد سوابقها بنواصي لواحقها، وهذا مانراه إجمالاً في الروايات الكلاسيكية بحيث تبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم تأخذ في الحديث عنه من نشأته مروراً بصباه وانتهاءً بزواجه، وهكذا. إن ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد، أو لنقل، المتتالي يوازي زمن كتابتها، فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسياً أن تتحول لخط يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها، دون انقطاع ولاتوقف يهدف إلى خلق مايعرف بالتأزم الدرامي « la tension dramatique » وتعليق الرغبة في متابعة تطور الأحداث لدى القارئ إلى حين، وهو شكل سردي نادرا مانجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة محولا إياها لنص بلا ذاكرة، وهو ما نبه إليه بوتور حين قال:

« إذا بذلنا مجهوداً قياسيا في اتباع النظام الزمني بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء، حصلنا على ملاحظات مدهشة. وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم. وإلى الذاكرة، وبالتالي إلى كل ماهو داخلي، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء، ولاتعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام. وعلى النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيدا، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصة من هذه الحالات » (٢٣).

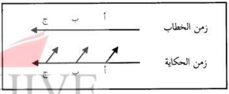
ويمكن التمثيل لهذه الإمكانات بأسهم عمودية تربط بين سهمين أفقيين يعكسان زمني الحكاية والخطاب في حالة السرد المتزامن من الآني أو اللحظي "la narration simultanée" (٢٤):



وبأسهم مائلة جهة اليسار فى حالة السرد اللاحق «la narration ultérieure» (٢٥)



وبأسهم مائلة جهة اليمين فى حالة السرد السابق "La narration antérieure" (٢٦)

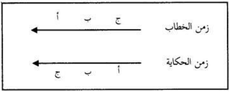


ب ـ حالة القلب " l'inversion " :

أو مايسمى « بالنسق الزمنى الهابط» (٢٧) وفيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع تدريجى هابط إلى أن يصل للبداية . والنموذج الكلاسيكى لهذه الحالة الروايات البوليسية ـ وخصوصاً منها روايات اللغز ـ حيث نُخبر أولا بالقتل بوصفه فعلا إجرامياً قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه ، مما يخلق نوعاً من التشويق لدى القارىء :

«إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق ، يتمظهر فى ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التى كان هذا السرّ نتيجتها» (٢٨) .

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية : (٢٩)



جـ ـ حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى: (٣٠)

أو ما يعرف «بالنسق الزمنى المتقطع » (٣١) ، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط المحكى تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً ، سعياً منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى :

«وهكذا لا تعود الكتابة خطاً مستقيماً بل مساحة نعزل فيها عدداً من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة» (٣٢) .

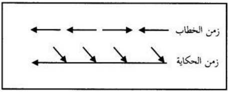
ويمكن اعتبار التضمين «l'enchâssement»بشكليه : العادى ، حيث تتضمن قصة كبرى داخلها قصصا صغرى ، كما هو الحال بالنسبة لـ(ألف ليلة وليلة) ـ مثلا ـ أو الخاص ـ والمعروف باسم الإرصاد "la mise en abyme" (٣٣) ، حيث تتحول القصة الصغرى المتضمنة فى الكبرى :

«لمرآة ، وعندما تأتى القصة المسبقة ـ الكبرى ـ لتتمرأى ـ فيها ، فهى عرضة لأن تسفر عن جزئها الذى تنوى إخفاءه . إنّ الإرصاد فى قصة تتوخى أن تكون ناقصة ، يمكن أن يرى تنازعه ، وقد التجلى عن قدرة كاشفة» (٣٤).

أقول إنّ التضمين بشكليه يمكن اعتباره نوعاً من أنواع السرد المتقطع ، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحا المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى ، ذات مسارات زمنية مخالفة ، خالقا بذلك نوعا :

«من التشويق مبنيا على قهر نهم القارئ في الوصـول إلى مـآل الأحـداث المتـصـارعـة أمامه»(٣٥).

ويمكن تشخيص هذه الانقطاعات على مستوى زمن الكتابة في الترسيمة التقريبية التالية :



على أننا إذا كنا قد استعرضنا لحد الساعة الأشكال السردية التي يمكن أن يتخذها تنظيم الأحداث المروية على مستوى الخط الزمني للخطاب الحكائي ، فإن هذه الأشكال على تنوعها لا تخرج في مجموعها كما يبدو ذلك جلياً ، عن توظيف صيغتين تعبيريتين مختلفتين هما :

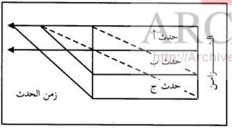
١ـ الاسترجاع : أو مايفضل جـ . جنيت تسميته بـ « analépse » لامتصاص الدلالة النفسية التي قد يوحي بها المصطلح التقليدي المعروف بـ«retrospéction» ويتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية ، وهو ينقسم لثلاثة أصناف تبعاً لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وكذا نوعية علاقته بالمحكى الأول « Le récit premier» الذي يعتبره جـ . جنيت بمثابة : «المستوى الزمني للمحكي الذي على ضوئه يتحدد كلّ تحريف زمني بوصفه تحريفاً »(٣٦). وهذه الأصناف هي :

أ ـ الاسترجاع الداخلي «l'analépse interne» : (٣٧)

وهي رجعات يتوقّف فيها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء ـ الماضي قصد ملء بعض الثغرات «les éllipses /les lacunes» التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن المحكى الأول ، لتتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته ، مما قد يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل "la redondance et l'interférence" (٣٨) ، وهذا الصنف قليل في الروايات الواقعية ، لأنّ الكاتب يتقيد فيها بالتسلسل الزمني ويراعي تتابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينتج عنه بعض اللبس على مستوى القراءة ، ويحتاجه الكاتب ليعالج به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة، حيث تحتم خطيّة الكتابة تعليق حادث لتتناول حادثاً آخر معاصراً له وهكذا، بحيث يتحول التزامن لتتابع، كما تبين ذلك الترسيمة التالية(٣٩) :

|←حدث أ ←|← حدث ب التابع ←|← حدث ج ←|

الزمن الروائي



ومثل هذا التعليق يجعل القارىء أثناء قراءة (أ) ينتظر بفارغ الصبر (ب) وأثناء (ب) يتطلع لـ (جـ) . إنّه دائما في تأرجح بين الرضى وعدمه . إنّ الترتيب التعليقي للفقرات السردية التي تقابل حودات متزامنة ينزع إلى إحداث تحول ، إذ ينفجر التزامن لتناوب ينمّي اصطناعياً أهمية كل جزء ، وقد :

«يستخدم الاسترجاع الداخلي أيضا لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ، لم تذكر في النصّ الروائي من باب الاختصار » (٤٠) .

ب ـ الاسترجاع الخارجي "l'analépse externe" [٤١]:

ويطلق على الاستحضارات التى تبقى فى جميع الأحوال، وكيفما كان مداها ، خارج النطاق الزمنى للمحكى الأول ، خلافا للاسترجاعات الداخلية التى تظلّ منحصرةً داخله ، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجرى من أحداث ، إنّه يمثل نوعا من التمازج والتنافر على مستوى المحكى ، فهو إذن محتوى حكائى مخالف لمستوى المحكى الأول ، ويحتاجه الكاتب كلما قدم شخصيةً جديدةً على مسرح الأحداث ليعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقى الشخصيات الأخرى ، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية ، ويودّ السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب ، كما يستخدمه الكاتب عندما يودّ العودة لبعض الأحداث السابقة التى لا تدخل فى الإطار الزمنى للمحكى الأول ، ولكنها أحداث ماضية يفترض أنها جرت قبله ، وما رجوعه إليها إلا لإعطائها تفسيرا جديداً على ضوء المواقف المتغيرة ، لأنّه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها ، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجى والحاضر الروائى إشارة وعلامة على مسار الزمن وفاعليته .

جـ ـ الاسترجاع المزجى أو المختلط "l'analépse mixte" [٤٢]

وهو أقل تداولاً من الصنفين السابقين ، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجى والداخلى، فهو خارجى باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول ، وهو داخلى أيضا بحكم امتداده ليلتقى فى النهاية مع بداية المحكى الأول .

٢ ـ الاستباق "l'anticipation" أوما يسميه جـ . جنيت بـ "**prolepse**" [٤٣] .

وهى تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقة لأنها تتنافى وفكرة التشويق التى تكون العمود الفقرى للنصوص السردية الكلاسيكية التى تسعى جادةً نحو تفسير اللغز ، وكذا مع مفهوم السارد الذى يعلّق نهم القارئ فى معرفة مآل الأحداث ، إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك . والشكل الروائى الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو «المحكى بضمير المتكلم» [٤٤] ، حيث الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمنى. وينقسم الاستباق لصنفين :

«هنا أيضا سنميز دون صعوبة استباقات داخلية «prolepses internes» وخارجية «externes»مادام حد الفضاء الزمنى للمحكى الأول معلوما بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الاستباقى » [٤٥] .

أ ـ الاستباق الخارجى «le prolepse externe» :

وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمنى للمحكى الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا، وهو أقل استعمالاً بالمقارنة للصنف الثانى.

ب ـ الاستباق الداخلى «le prolepse interne»:

وهى استباقات تقع خلافاً لسابقاتها داخل المدى الزمنى المرسوم للمحكى الأول دون أن تجاوزه، مع العلم أنها أكثر استعمالا من الأولى، كما أنها تعرض الخطاب الحكائى كالاسترجاعات الداخلية لخطر التداخل والتكرار، إلا أنها تتميز عنها فى كونها تؤدى دور الإعلان «l'annonce» فى مقابل دور التذكير الذى تلعبه الأخرى «le rappel». لهذا ارتبطت دائماً، وخصوصاً فى الملاحم الهوميرية، بما أسماه تودوروف بـ «عقدة القدر المكتوب "l'intrigue de prédes tina-tion"» [٤٦] باعتبارها نبوءة تتصدر المحكى ، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل ، مما يؤدى غالباً لخلق نوع من

التشويق يتخذ طابع ترقب أو «انتظار ... فى ذهن القارىء» (٤٧) قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله .

كيفية ضبط النظام الزمنى لنص حكائى :

لتوضيح الطريقة التى يمكن بواسطتها ضبط النظام الزمنى العام لنص حكائى معين ، سنتخذ من مقطع سردى قصير معقد مقتطفاً من رواية (الأفعى والبحر) لمحمد زفزاف ، فضاء لممارستنا التطبيقية هاته ، يقول :

«كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التى توجد قرب البحر أول أمس (ت) وبما أن الحرارة شديدة وقوية فى الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصبياً لا يطيق العالم من حوله (أ) لذلك نصحه أبوه بأن يذهب إلى هناك ، حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطى الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها (ب) وقال له بأنه يجد فى انتظاره خالته حليمة (جـ) وسيرتاح من هذا الضجيج الذى حوله (د) ..» ص ٩ .

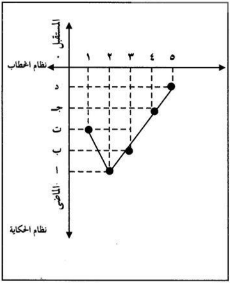
والمقطع كما هو واضح يتكون على مستوى الخطاب من خمس جمل سردية ، نرمز لها بـ (ج .س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالى فوق الخط الزمنى للسرد أو الخطاب :

مقطع سردى [(جـ س ١) + (جـ س ٢)+ (جـ س ٣) + (جـ س ٤) + (جـ س ٥)].

علماً بأن ترتيبها الحقيقى الكرونولوجى على مستوى زمن الحكاية سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالى : أ .ب. ت. ج. د. ..... وعليه ، إذا قاطعنا مسارى الزمنين المشكلين للمقطع الحكائى المدروس ـ وهما زمن الحكاية وزمن السرد ــ فسنحصل على التركيبة التالية :

[(جـ س ١ = ت) + (جـ س ٢ =أ)+ (جـ س ٣ =ب) + (جـ س ٤ = ج) + (جـ س ٥ = د)].

فإذا وضعنا رسماً بيانياً يتقاطع فيه الخطّان الزمنيان السابقان ، وأعطينا الأول ـ أى زمن الكتابة ـ خطاً أفقياً خاصاً به ، مقسما لوحدات رقمية تراعى التتابع الخطى للجمل السردية المكونة للخطاب الحكائى ، وأعطينا الثانى ـ أى زمن الحكاية ـ خطاً عمودياً مقسماً حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة لمتنه الحكائى ، انطلاقاً من نقطة الصفر ، وهى نقطة تقاطعه مع الخط الأفقى ، التى هى بمثابة نقطة بداية زمنى الخطاب والحكاية على حد سواء ، فما وقع أسفلها يعد ماضياً تتزايد درجة قدمه كلما ازددنا ابتعادا عن نقطة الصفر ، وما وقع فوقها من أحداث يعد استشرافا نحو المستقبل يزداد إغراقاً كلما ازددنا ابتعادا عن نقطة الصفر ، نقطة تقاطع الخطين الزمنيين السالفى الذكر ، وهكذا نحصل على الرسم البيانى التوضيحى التالى : (٤٨)



بقى أن نشير إلى أنّ مسألةضبط التتابع الزمنى للحوادث تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بصورتيها ، الصريحة والضمنية من إشارات زمنية ومنطقية ولغوية إلخ.

٢ ـــ الديمومة «la durée» :

يقول جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية فى كتابه ـــ (قضايا الرواية الجديدة) :

«إن تطور الحكاية يتأرجح دائما بين حدين متناقضين: الاستطراد الذى يكبح ، والاقتضاب الذى يسرع . وبالقدر الذى تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التى تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين»(٤٩).

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائى من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطى استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر، فالنص الروائى أو السردى عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع «rythme» يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التى تحدث أثناء الحذف مثلا، والبطء المتناهى أو التوقف الزمنى شبه التام المتمثل فى الوقفات الوصفية، مروراً طبعاً بما بين هاتين الحالتين المتطرفتين من درجات متفاوتة السرعة والبطء تبعاً لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. وهذه الظاهرة ليست بالغريبة عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائى مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائى الذى تعتمده مادة وموضوعاً لها، ما دامت فتراته وأحداثه ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية:

«إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد فى ألا تحتفظ سوى بالمهم، أى ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقى لأنه يدل عليه، وبالتالى تستطيع ترك الباقى فى طىّ الكتمان؛ فتطيل الكلام فى الأساسى، وتمر مرور الكرام على الثانوى، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التى يستغرقها الحادث وقيمته المعبرة هى فى أكثر الحالات وهم محض»(٥٠).

وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المراوحة فى إيقاع سرد الحوادث ، على غرار ما هو متبع فى قياس السرعة ، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية مقاسا بالساعات والسنوات ، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات والفصول ، وهكذا :

« فسرعة المحكى ـ الخطاب ـ ستحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية ، مقاسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص ، مقاسا بالأسطر والصفحات»(٥١) .

ودون أن ندعى بأى شكل من الأشكال التمكن دائما من التحليل الدقيق التفصيلى لهذا الإيقاع، نظراً لافتقار النصوص غالباً فى بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك ، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى الوحدات السردية الكبرى ، مع ذلك، أمراً ممكنا ، لا يخلو من أهمية دلالية . وقد تمكن المنظرون من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد ، اعتماداً على العلاقات المختلفة التى تقيمها مدة المقطع السردى الواحد بحجمه النصى ، وهى الحذف، المشهد، الوقفة والخلاصة :

« هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية ، التى سنسميها من الآن فصاعدا ، بالحركات السردية الأربع ، هى : الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما ـ الحذف والوقفة الوصفية ـ وحالتان وسطيتان: المشهد ويكون فى غالب الأحيان ـ حوارياً ـ وقد لاحظنا أنه يحقق التعادل الزمنى التوافقى بين المحكى والحكاية ، ومايسميه النقد الإنجليزى

بـ «summary» ... الذى سنترجمه بالمحكى المقتضب أو المختصر «le récit sommaire» ... وهو شكل ذو حركة متنوعة (بينما الأشكال الثلاثة الأخرى لها حركة محددة، على الأقل من حيث المبدأ)، تغطى بمرونة كبيرة كل الفضاء الواقع بين المشهد والحذف»(٥٣).

ويمكن الترميز لهذه الحالات الأربع من الإيقاع السردى بالمعادلات التالية: حيث الرمز (ز خـ) يعنى زمن الخطاب، أمّا الرمز (ز حـ) فيعنى زمن الحكاية بينما العلامتان (› ، ‹) فتدلان بالتوالى على أكبر وأصغر، والعلامة (oo) تعنى اللانهائية، وبذلك نحصل على الخلاصات التالية:

(ـ الوقفة = مساحة زمن الخطاب = oo

زمن الحكاية = ٠

إذن مساحة الخطاب oo › من زمن الحكاية ،

ـ المشهد = مساحة الخطاب = زمن الحكاية ،

ـ الخلاصة = مساحة الخطاب ‹ من زمن الحكاية،

ـ الحذف = مساحة الخطاب =٠

زمن الحكاية = oo

إذن مساحة الخطاب ‹ oo زمن الحكاية) (٥٣).

فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات، وبالتالى ما الوظائف والأدوار التى يتوخاها الكاتب أو السارد من وراء استعمال كل واحدة منها؟

أ ـ **الحذف**: ويسميه چـ چنيت بـ «l'ellipse»(٥٤). أمّا تودوروف فيطلق عليه «l'escamotage»(٥٥). وقد ترجمته سيزا قاسم بـ «الثغرة»(٥٦) بينما ترجمه موريس أبو ناضر بـ «الحذف»(٥٧) ونظراً لما تعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار واسع بين المهتمين، فقد آثرنا أن نحتفظ بها مقابلاً عربياً للمصطلحين الفرنسيين السابقين تلافياً لكل لبس أو تشويش. والحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثل فى تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائى. إنّه حسب تعريف تودوروف: «وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة» (٥٨). أو هو إن شئنا استعمال عبارات ميشال بوتور، ذلك:

«البياض أى وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين فى الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة، سرعة تمحو كل شىء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية» (٥٩).

وينقسم إلى نوعين:

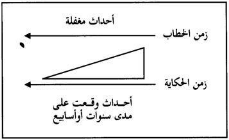
(أ) حذف محدد «ellipse déterminée» (٦٠) وهو الذى يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدا لحجم المدة المخصومة على مستوى الحكاية كأن يقول مثلا: «بعد مرور سنتين» أو «بعد مرور ثلاثة أسابيع» إلخ ... وهى تقنية توجد بكثرة فى روايات بلزاك Balzac الواقعية.

(٢) حذف غير محدد «ellipse indéterminée»(٦١) حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة. أما على المستوى الشكلى، فيمكننا أن نميز فى الحذف صنفين هما:

١ـــ الحذف الصريح «l'ellipse explicite» (٦٢) ويعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه.

٢ـــ والحذف الضمنى «l'ellipse implicite»(٦٣). وهو حذف لا يصرّح به الكاتب على عكس السابق، وإنما يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارىء وذكائه.

ويمكن تشخيص الحذف فى الرسم التوضيحى التالى (٦٤):



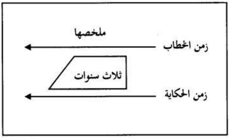
وهو الترجمة العملية للمعادلة التى وضعها له جـ. جنيت :

«الحذف : زمن الخطاب = ٠

زمن الحكاية = مدة لا متناهية ، إذن : زمن الخطاب < ∞ زمن الحكاية» (٦٥) .

بـ ـ الخلاصة :

مقابل لما يصطلح عليه جـ . جنيت «sommaire» (٦٦) وتودوروف «résumé» (٦٧) . وهى شكل من أشكال السرد يكمن فى تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات فى مقاطع معدودات أو فى صفحات قليلة ، دون الخوض فى ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . أو هى كما قال تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة» (٦٨) . ومعادلتها الرمزية كما حددّها جـ . جنيت تتمثل فى كون «زمن الخطاب< من زمن الحكاية » (٦٩) . وهو ما يمكن توضيحه فى الرسم التالى (٧٠) :



وتستعمل الخلاصة فى السرد لأداء وظائف مختلفة، حاولت سيزا قاسم فى كتابها (بناء الرواية) تجميعها فى النقط الستة التالية :

« وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها :

١ ـ المرور السريع على فترات زمنية طويلة .

٢ ـ تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

٣ ـ تقديم عام لشخصية جديدة .

٤ ـ عرض الشخصيات الثانوية التى لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .

٥ ـ الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .

٥ ـ تقديم الاسترجاع » (٧١) .

جـ ـ المشهد : ويسميه جـ . جنيت بـ «scéne» (٧٢) بينما يسميه تودوروف بـ "le style direct" (٧٣) وهو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة فى أقل عدد من الصفحات ، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقرى للنص الحكائى ، عكس التلخيص الذى يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط . فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، مما يكسب هذه المقاطع طابعا مسرحيا « showing » مقابل الطابع السردى الصرف « telling » الذى تتصف به الخلاصة ، وهو ما ينعكس على مستوى القراءة فى شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث :

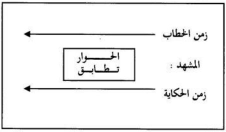
« يعطى المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادّة فى الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط، فى لحظة وقوعه نفسها . ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التى يستغرقها صوت الروائى فى قوله ،

لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الراوى دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها فى مشهد »(٧٤) .

ولعل هذا مادفع تودوروف ليعرفه على النحو التالى: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة» (٧٥) . وهو ما لا يتحقق ، فى نظر البعض ، إلا عن طريق الأسلوب المباشر فى نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد ، الذى وصفه ريكاردو ، بقوله :

«ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن » (٧٦) .

فى شكل ـ تعادل مواضعاتى-”égalité convention-nelle“مادام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التى يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين ، وقد وضع جـ . جنيت لهذه الحالة المتوازنة «l'isochronie» بين زمنى الحكاية والخطاب المعادلة التالية : «المشهد : زمن الخطاب = زمن الحكاية» (٧٧) . ويمكن ترجمتها بالشكل التوضيحى التالى(٧٨) :



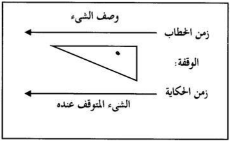
٣ ـ الوقفة : ويسميها جـ . جنيت بـ «pause» (٧٩). بينما يطلق عليها تودوروف «l'analyse» (٨٠) وهى تقنية سردية على النقيض من الحذف ، لأنها تقوم ، خلافاً له، على الإبطاء المفرط فى عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامى ، مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات ، كما هو الحال بالنسبة لبعض روايات بلزاك Balzac الواقعية على سبيل المثال :

« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذْ ذاك نطالع وصفاً؛ ذلك أنّ الشئ يقوم فى ضرب الثبات، وبما أنّ الكتابة، على الأقل فى مستواها الابتدائى الذى ننظر منه هنا، وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمنى للعمل الروائى»(٨١) .

أى أننا هنا لا نبقى كما كنا فى السابق أمام حكى، وإنما نصبح أمام وصف. والفرق بين الاثنين جد واضح كما أشار لذلك جيرار جنيت فى إحدى مقالاته المعنونة بـ حدود المحكى frontières du recit بقوله :

«فى النهاية تجب ملاحظة أن كل الاختلافات التى تفصل الوصف عن السرد هى اختلافات فى المضمون ... فالسرد la narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر إجراءات محضة، ومن ثم تؤكد المظهر الزمنى والدرامى للمحكى، خلافا للوصف، لأنه يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة فى لحظتها، ويتصور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على تأسيس المحكى فى المكان» (٨٢).

ويمكن التمثيل لذلك بالرسم التوضيحى التالى(٨٣) :



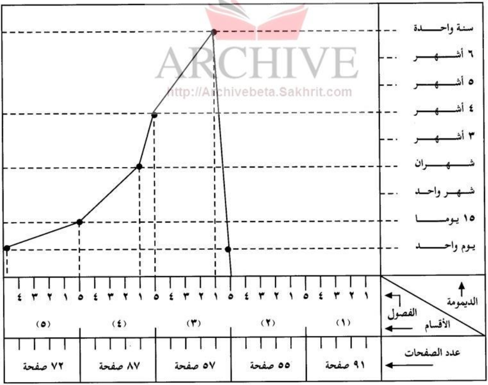
وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله: «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدةً أكبر منها من زمن الكتابة» [٨٤]، وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة، بما هى فعل، فى أن تصبح الوسيلة والغاية فى الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعى، كما عبر عن ذلك ريكاردو قائلا:

«فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة» [٨٥].

وهو ما تتوخاه الموجة الجديدة فى الكتابة الروائية.

كيفية ضبط ديمومة نص حكائى :

كما سبق أن فعلنا ذلك بخصوص نظام الزمن السردى، سنحاول الآن إلقاء نظرة على الطريقة العملية التى يتم بها ضبط بنية ديمومة نص حكائى معين، نفترض أنه يتكون من ٢٥ فصلا موزعة على خمسة أقسام بمعدل خمسة فصول للقسم الواحد، كما أن كل قسم يشغل عدداً معينا من الصفحات يختلف من قسم لآخر، ويغطى مدداً زمنية تختلف هى الأخرى باختلاف هذه الأقسام كذلك، وتتراوح بين اليوم الواحد والأسبوع والشهر فالسنة، على أن توضح المعلومات النصية على المحور الأفقى للرسم بينما ينفرد المحور العمودى بتحديد المدد الزمنية الخاصة بالمقاطع أو الفصول أو الأقسام السردية التى نود ضبطها، كما يتجلى ذلك فى الرسم البيانى التالى [٨٦] :



٣ ـ التواتر « la fréquence » :

ويتعلق الأمر هنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائى على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية، ولوقت متأخر جداً، خارج إطار الدراسات النقدية والتنظيرية للرواية، بالرغم من كونها تشكل مظهراً من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ما دام ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع المتجدد مرات ومرات، كطلوع الشمس مثلا، والشىء نفسه ينطبق على الملفوظ السردى «l'énoncé narratif» الذى بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لانهاية، كقول السارد مثلا : «جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا ..» إذن ما دام الأمر كذلك، فإن مبدأ الجمع بينهما ـ أى بين الحدث المحكى والملفوظ السردى المتكررين ـ أمر وارد وقد حدد چيرار چنيت احتمالات هذا التقاطع فى أربع حالات :

«بين هذه الإمكانات ـ لتكرار ـ الأحداث المسرودة بالحكاية والملفوظات السردية للمحكى يتأسس نسق من العلاقات التى يمكن مسبقاً إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجاً بسيطاً للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا، ملفوظ مكرر أم لا» [٨٧].

وهذه الحالات الأربع هى :

« بشكل بيانى مبسط، يمكن القول بأن محكيا كيفما كان يمكنه أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وس مرة ما حدث س مرة، وس مرة ما حدث مرة واحدة، ومرة واحدة ما حدث س مرة » [٨٨].

وهكذا وبخصوص الحالة الأولى وهى أكثر انتشارا، لدرجة أنها تعتبر خارج نطاق المفهوم الذى وضعه ج.چنيت للتواتر، لأنها لا تشكل أى تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية ، ويسميها المحكى الفردى «le récit singulatif» ، [٨٩] ويرمز لها، بـ (١ خطاب = ١ حكاية) (1 R = 1 H) .

أما الحالة الثانية المتمثلة فى سرد « س » مرة لحدث وقع « س » مرة « س خطاب = س حكاية » كأن يقول السارد مثلا : «نام على اليوم مبكراً» ، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضا» إنّ هذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره ج . چنيت كالسابق محكياً فردياً «récit singulatif» بحكم التساوى الحاصل فى عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصى .

أما الحالة الثالثة ، وهى حالة حكى « س » مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية) كأن يقول السارد مثلا : (نام على اليوم متأخرا ، نام على اليوم متأخرا ، نام على اليوم متأخرا) وللتذكير فإن هذا الشكل السردى أكثر انتشارا واستعمالا من طرف المبدعين المعاصرين ، كما يعكس ذلك الفصل الخاص بوصف حادث موت ذات المائة رجل فى رواية (الغيرة) (la Jalousie) لآلان روب جرييه A. R. Grillet مثلا. ويمكن أن نجد أيضا فى روايات زفزاف وبالأخص منها (المرأة والوردة) أكثر من دليل على صحة ما نذهب إليه. وقد يحدث أحيانا أن تحكى « س » مرة واقعة حدثت مرة واحدة، لا بتنوع أسلوبى فقط ، ولكن أيضا باختلاف فى وجهات النظر «les points de vue» كما هو معروف فى الروايات البوليسية ، حيث يتم الاستماع للشهود ، الذين يحكى كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص ، وقد اتبع جبرا إبراهيم جبرا هذا الأسلوب فى روايته المعنونة بـ (السفينة). وتسمّى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة "la vision stéréoscopique" [٩٠] لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه. وقد أطلق ج.چنيت على هذه الحالة من التواتر «المحكى التكرارى» «le récit répététif» تمييزا لها عن الحالتين السابقتين.

أما الحالة الرابعة والأخيرة التى يحكى فيها مرة واحدة ما وقع « س » مـرة (١ خطاب = س حكاية). وبعـودتنا لمثال الحالة الثانية: « نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التـالى مبكراً، ونام اليوم ما بعـد التـالى مبكراً أيضـا» سنلاحظ أنّ المؤلف فى حالة مثل هذه يكون مخيّراً بين صيغتين تعبيريتين، فإما أن يستعمل الصيغة السابقة، وإما أن يعوضها بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها التكرار، ويختـزله فى جـملة واحـدة مع إشـارة تدل على تواتر الفعل، كأن يقول مثلا: «طيلة أيام الأسبوع، كان على ينام مبكراً» أو «كان على ينام مبكراً الأسبوع كله»، وهو شكل تعبيرى تقليدى جد منتشر، بحيث:

«يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهـومـيـرية، وكـذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة» (٩١).

وقـد أطلق عليـه ج .جنيت اسم المحكى التكرارى المتمـاثل «le Récit itératif» (٩٢). ويستعمل فى الغالب لتزويد القارئ بخلفيـة عامة تؤطر الحدث الفريد المهم، ومن ثم فإن وظيفته ثانوية.

الهوامش:

(١) انـظـر : T. Todorov, et, 0, Ducrot, **Dictionnaire encyclopédique des sciences De langage**, éd : Seuil, coll, Points, 1972, p:400.

(٢) انــظــر: T. Todorov, et O, Ducrot, op, cit, p: 400 .

(٣) سيزا قاسم : **بناء الرواية** الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، دار التنوير، بيروت، ص : ٣٣ .

(٤) ميشال بوتور : **بحوث فى الرواية الجديدة** ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، سلسلة (زدنى علما)، عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص : ١٠١ .

(٥) انظر : Francis Vanoye : **Le récit filmique** : éd, Seuil, p : 168.

(٦) انظر : R. Bourneuf et. R. Quellet, **l'univers du roman**, éd. P. U. F. p: 142

(٧) انظر : Jean Francois Halté. André Petitjean : **Pratique du técit**. C. E. D. I. C. Textes et non textes, P : 189.

(٨) عبد الفتاح كيليطو **الأدب والغرابة** ، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ١٩٨٢ ، ص : ٣٤ ـ ٣٥.

(٩) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.

(١٠) انـظـر : B. Valette, **ésthétique du roman moderne**, éd: Nathan, p: 53.

(١١) انظر : G. Genette, **figures III**, éd: Seuil 1972, p: 78.

(١٢) G. Genette: op, cit, p: 78

(١٣) **نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٢ ، ص ١٩٢.

(١٤) انـظـر : T. Todorov: (**Les catégories du récit littéraire**) in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd, Seuil, col, points, 1981 p: 145.

(١٥) انظر : J. Francois. A. petitjean, op, cit, p: 70.

(١٦) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: ٥٠، ٥١ .

(١٧) **نصوص الشكلانيين الروس**، سابق، ص: ١٨٦ .

(١٨) **نصوص الشكلانيين الروس**، سابق، ص: ١٨٦ .

(١٩) **سيزا قاسم**، سابق، ص: ٣٧ .

(٢٠) G. Genette: op, cit, p: 78.

(٢١) T. Todorov, et O, Ducrot, op, cit, p: 401

(٢٢) موريس أبو ناضر ـــ **الألسنية فى النقد الأدبى**، دار النهار للنشر ، بيروت سنة ١٩٧٩، ص: ٨٨.

(٢٣) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.

(٢٤) B. Valette, op, cit, p: 49.

(٢٥) انظر : B. Valette, op, cit, p: 48.

(٢٦) انظر : T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p: 401 .

(٢٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٦.

(٢٨) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.

(٢٩) B. Valette, op, cit, p: 48 .

(٣٠) op, cit, p: 48 .

(٣١) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٩.

(٣٢) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٩.

(٣٣) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الجديدة**، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: ٢٦١ .

(٣٤) جان ريكاردو، مرجع سابق، ص: ٢٧٨ ـ ٢٧٩ .

(٣٥) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.

(٣٦) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90

(٣٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90

(٣٨) انظر : G. Genette, op, cit, p: 91

(٣٩) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٧

(٤٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٨ .

(٤١) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90.

(٤٢) انظر : G. Genette, op, cit, p: 100.

(٤٣) G. Genette, op, cit, p: 105.,

(٤٤) G. Genette, op, cit, p: 106.

(٤٥) G. Genette, op, cit, p: 106.

(٤٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٦١ .

(٤٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 111 .

(٤٨) انظر : J. M. ADAM, **Le récit, que sais-je**? No. 2149, p: 41.

(٤٩) انظر جان ريكاردو، سابق، ص: ٣٨ ـــ ٤٧

(٥٠) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠٢

(٥١) G. Genette, op, cit, p: 122

(٥٢) G. Genette, op, cit, p: 128

(٥٣) G. Genette, op, cit p: 128

(٥٤) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٥٥) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٥٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٨٩ .

(٥٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ١٠١ .

(٥٨) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٥٩) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠١

(٦٠) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦١) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦٢) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦٣) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦ .

(٦٥) G. Genette, op, cit, p: 128.

(٦٦) G. Genette, op, cit, p: 131.

(٦٧) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٦٨) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٦٩) G. Genette, op, cit, p: 128.

(٧٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
(٧١) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٨.
(٧٢) انظر : G. Genette, op, cit, p: 141.
(٧٣) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٧٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٩١.
(٧٥) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٧٦) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٣.
(٧٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 128.
(٧٨) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
(٧٩) انظر : G .Genette, op, cit, p: 133.
(٨٠) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٨١) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٤.
(٨٢) انظر : G. Genette, **figures II**, éd: points, p: 59.
(٨٣) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
(٨٤) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٨٥) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٥.
(٨٦) انظر : B. Valette, op, cit, p: 51-52.
(٨٧) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.
(٨٨) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.
(٨٩) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.
(٩٠) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p: 401.
(٩١) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 148.
(٩٢) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 148.

السارد
فى رواية (الوجوه البيضاء)

عبد الفتاح الحجمرى

«الرواة فى (الوجوه البيضاء) لإلياس خورى يروون الحكاية الواحدة، لكنهم عمليا يبدأون فى رواية تلك الحكاية فيحكون حكايات أخرى كأن الواحد بذاته حين يتم النظر إليه من لحظة تمازج الأشياء، سيصبح متعددا وتصير عملية جمع كل أشلائه مستحيلة»(1).

يضعنا هذا التصور الواضح لإلياس خورى إزاء التشكل العام الذى تقوم عليه (الوجوه البيضاء) فيما يخص علاقة السارد بالحكاية (ات) من حيث هى اختيار مركزى وتصنيفى يحدد طبيعة التركيب العام لهذا النص الروائى والمسارات السردية التى تنطلق منها الذات/الذوات الساردة فى تقديم تفاصيل الحكاية ، من خلال التركيز أساسا على العرض والاستنطاق والتحقيق والتذكر والإخبار. وتلك تقنيات أولية تمكن السارد (وكل سارد) من تبئير محكيه حول ذاته ، فيحكى الحكاية وحكاية الحكاية. ولا يمكن بهذا الاعتبار ــ الذى يزكيه أيضا رأى إلياس خورى السابق ــ الحديث عن حكاية واحدة فى رواية (الوجوه البيضاء)، ما دام هذا النص الروائى يتقدم إلينا بمحكى متعدد الحكايات، غير أن هذا التعدد يستهدف سياقا حدثياً موحدا يبحث عن الحكاية المفقودة، فيكون فى تنوع المنظورات بحث عن صيغ تعبيرية جديدة.

إن ما يتيح لنا الاعتماد علي تلك الصيغ التعبيرية الجديدة، هو اعتماد رواية (الوجوه البيضاء) تقنية كتابية خاصة بتميز طرائق المحكى الذى يستند على تقديم الحكاية داخل الحكاية أو الإدماج الحكائى ضمن سياقه العام، من خلال اعتماد جملة من الأصوات الساردة الإضافية وما تعكسه من تناسق للحكايات داخل المحكى نفسه ، ومن ثمة، فإننا نعتبر هذا التناسق الحكائى خاصية كتابية تميز هذه الرواية على مستوى البناء، وعلى مستوى الرؤية السردية.

١ / ـ
الرؤية السردية فى (الوجوه البيضاء):
السارد والشخصية الساردة:

تقدم لنا رواية (الوجوه البيضاء) إمكانات واضحة لمساءلة العديد من القضايا . ونحن حينما نطرح الرؤية السردية للتحليل والتناول ، فإننا نركز ، عبرها ، على منظور كل من السارد والشخصية الساردة استجابة للخصوصيات التى يقدمها هذا النص الروائى، سواء على مستوى تجليات السارد وحضوره الفعلى، أو على مستوى الطابع «المحايد» الذى يطبع بعض مواقفه، وأيضا فى ارتباط بالتقسيم النصى لرواية (الوجوه البيضاء)؛ هذا التقسيم الذى يحقق نوعا من التجاور، أو التناسق الحكائى:

«ليس اختيار الروائى قائما بين شكلين نحويين، بل بين موقفين سرديين: أن يحكى الحكاية عبر شخصية من «الشخصيات»، أو عبر سارد غريب عن هذه الحكاية. سنميز إذن هنا بين نوعين من المحكيات: محكى يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية التى يحكيها، والمحكى الذى يكون فيه السارد حاضرا باعتباره شخصية فى الحكاية»(٢).

وتوجد فى هذا التصور لجيرار جينيت عناصر أولية لتحديد طريقة تقديم شكل المحكى فى رواية (الوجوه البيضاء)، وإذا كان التصور نفسه يلح على وجود موقفين سرديين يتحكمان فى نسق الرؤية السردية، فإنه يقترح أيضا إجراءين جوهريين يرتبطان بالسارد والشخصية على وجه الخصوص، فيسمى جينيت الاختيار الأول، أى المحكى الذى يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية : برانى الحكى Hétérodiégétique ، بينما يسمى الاختيار الثانى، أى المحكى الذى يكون فيه السارد حاضراً من حيث هو شخصية : جوانى الحكى Homodiégétique(٣). وتستجيب رواية (الوجوه البيضاء) لمعطيات هذا التصور فى حدود ما أوردناه من تقسيم، كما تستجيب أيضا لوظيفة (ضمير المتكلم) المرتبطة بالشخصية الروائية، ولا تنفصل لعبة التضمير هاته عن اعتبار هذا الصوت السردى (الشخصية الروائية) تابعا لصوت السارد الفعلى لهذه الرواية، مادام بوسع السارد أن يقول «أنا» دون أن يتدخل فى العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات، بل مؤلفا يكتب الكتاب(٤)، ولعل حدود هذا التماهى واضحة فى هذا النص الروائى، وهى لا تنسينا دور السارد فى توجيه مسار الأحداث وتقديم الشخصيات الروائية .

٢ / ١
من السارد
فى رواية (الوجوه البيضاء)؟

إذا أخذنا بعين الاعتبار المعطيات الأولية السابقة التى تحاول، بشكل أو بآخر، أن تحدد الملمح الأوّلى لمقاربة السارد فى رواية (الوجوه البيضاء)، يمكننا تقديم الشكل أسفل الصفحة (٥) [جدول رقم (١)] الذى يلخص، بشكل عام، بعض عناصر ذلك الملمح .

وتخضع نمطية المحكى فى (المدخل) لضمير المتكلم الذى يحقق الوظيفة التواصلية الأولى بيننا وبين أحداث النص الروائى ، ولا يقتصر ضمير المتكلم هذا على التقديم والإضاءة : «قرأت فى أحد الصباحات خبرا صغيرا فى الجريدة (...) ثم وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار الجثة» (الرواية : ص٩)، بل يجاوزها إلى امتلاك قدرة على التذكر والاسترجاع: «فأنا منذ

المؤلف الواقعى	المؤلف الضمنى	السارد	المحكى	المسرود له	القارىء الضمنى	القارىء الواقعى (٥)	

جدول رقم (١)

كنت صغيرا وأنا معجب بشخصية حبيب أبى شهلا» (الرواية: ص ص ٩ ــ ١٠)، بل أيضا امتلاك سلطة الكتابة: «وأنا الآن أكتب القصة» (الرواية: ص١١). ومن ثمة، فإن نص (المدخل) هو نص السارد ومجال حضوره الذى يمتد أيضا إلى الفصل السابع والأخير (خاتمة مؤقتة). إن درجة حضور السارد، إذن، تستند من جهة على ضمير المتكلم، كما تستند من جهة أخرى على تقنية التقديم الذى يعرفنا من خلالها السارد بنفسه، ولماذا اختار أن يتابع أخبار جثة خليل أحمد جابر؛ يقول:

« تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا من جهة، وبدافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية فى الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أى قبل سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية، ولم أستطع بسبب الظروف الراهنة من (كذا) أن أجد لنفسى عملا يلائم طموحاتى، كالعمل فى الصحافة مثلا، فاشتغلت موظفا فى إحدى وكالات السفر، واقتصر عملى على الجلوس ساعات طويلة أمام آلة الكومبيوتر التى تشبه الآلة الحاسبة (...) قلت أتسلى بالجثة خاصة وأنى عرفت أن صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبنانى الجنسية ومن مواليد ١٩٢٨، موظف فى مديرية البريد والبرق والهاتف والمغدور يسكن قرب منزلى فى محلة المزرعة».

إن السارد، على الرغم من أنه استطاع أن يجمع معلومات كثيرة حول شخصية المغدور، يجد نفسه حائرا أمام أى سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر:

«والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا، فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك أى مبرر للجريمة المروعة الرائعة» (الرواية: ص١٢).

وبذلك تظل معرفة السارد خاضعة لتلك الحيرة، وتظل أيضا مرتبطة بالوثائق والمعلومات التى توصل إلى جمعها، وهذا ما يبرر تخلى السارد فى الأقسام اللاحقة عن الكلام لفائدة الشخصيات الروائية :

«لذلك فضلت أن أترك الكلام للوثائق وأن لا أتدخل فى الموضوع، ربما استطاعت الوثائق والمعلومات التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية: ص١٣).

بهذه الاعتبارات تظل الرؤية السردية فى هذا المدخل مرتبطة برؤية السارد الذى يكشف لنا عن خلفياته المعرفية عبر تقديم مكثف للحدث، لتستقل شخصية السارد بهذا المدخل وتوجه من خلاله مسار الحكاية استنادا إلى ما أسماه جيرار جينيت الوظيفة البيانية أو التصريحية، وهى الوظيفة التى يعلن السارد عن طريق ممارستها عن مصدر خبره[٦]، أى ما سبق أن أشرنا إليه آنفا بالوسائط الخبرية المتمثلة أساسا فى : الخبر الصحفى المنشور ــ المتابعة الخبرية ــ الاتصالات الخاصة ــ المتابعة اليومية للصحف المحلية ــ تقرير الطبيب الشرعى.. إلخ، وبذلك يتعدد المصدر المعرفى للسارد، سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وهو التعدد الذى ستمظهره بقية الأصوات الساردة انطلاقا من الموقع الذى تحتله فى علاقتها مع خليل أحمد جابر. وعلى الرغم من ذلك، يظل هذا السارد مهيمنا على جميع فصول الرواية، وتظل سلطة ضمير المتكلم المؤطر الرئيسى لبرنامجها السردى، وإن كان يستهدف تركيبا متعددا للمنظور عبر هذا الالتجاء لأصوات ساردة يعقد معها السارد علاقة مرجعية يبين عليها التقديم الذى يمهد به كل فصل، والذى يأخذ شكل بيوجرافيا تخص كل شخصية من الشخصيات الرئيسية التى تملك بدورها سلطة الحكى.

تلك إذن بعض تجليات الذات الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء)، حاولنا أن نحصر مظاهرها النصية الأولى وفق ما يقدمه لنا (المدخل) من معطيات. ويبدو

واضحا أن السارد ما هو إلاصوت سردى من بين أصوات سردية أخرى ستساهم فى صياغة الخبر الروائى، كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعى وحقيقى للنص، بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصى، أو على الأقل لا يكشف عن اسمه. وفى هذه الحالة، وكيفما كانت الوضعية الاجتماعية للسارد، فإن غياب اسمه يحدث نقصا جوهريا فى الإيهام بالواقع(٧). غير أن غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام تلك، مادام ضمير المتكلم، يعمل، على كل حال، عمل اسم العلم(٨).

وتركز البنية السردية فى رواية (الوجوه البيضاء) على صوت الشخصية الساردة التى تمكن القارىء من إدراك الكثير من التوضيحات التى تخص حادثة مقتل خليل أحمد جابر، وذلك من خلال تعدد المنظورات والرؤى السردية، بحيث يتم التركيز، على مستوى فضاء كل فصل، على تركيب حكائى يمفصل الحدث الرئيسى ويؤطره بالكثير من الحكايات التى تظل غير مستقلة عن بنية ذلك الحدث. ومما هو جدير بالذكر أيضا أن استقلال كل شخصية ساردة بفصل معين يؤكد رغبة السارد فى خلق مسافة بينه وبين تلك الشخصية التى تركز فى حديثها وفى حكايتها على ضمير المتكلم، لتخلق بدورها محكيا ذاتيا يرتبط بطبيعة إدراك مختلف المواقف وتفسيرها تبعا لما تمتلكه تلك الشخصية الساردة من معرفة. ويمكننا، بداءة، تلخيص مظاهر الشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) فى الجدول التالى [جدول رقم (٢)] حتى يتسنى لنا امتلاك رؤية واضحة وشاملة لذلك التمظهر قبل أن نباشر تحليل وتحديد خصوصيات كل رؤية سردية على حدة:

الفصل	الشخصية الساردة	الرؤية السردية
١	السيدة نهى جابر (أرملة خليل أحمد جابر)	تركز على مقتل الابن والزوج
٢	على كلاكش	يركز على مقتل خ.أ. جابر، كما يعرض لحكاية مقتل الطبيب الأرمينى هاروت خاشتادوريان وزوجه.
٣	فاطمة فخرو	مقتل الابن والزوج وخليل أحمد جابر
٤	زين علول/ مروان/ بيطار	اكتشاف الجثة. التقرير.
٥	فخر بدر الدين سمير عمرو	عملية التحقيق قبل مقتل خليل أحمد جابر. مناسبة دفنه
٦	ندى النجار	مقتل أخيها أحمد
٧	غياب الشخصية الساردة	حضور صوت السارد

جدول (٢)

من الواضح، إذن، أن تمظهرات الشخصية الساردة تعكس لنا صيغا جديدة فى تقديم الخبر الروائى والاعتناء بمجال الكتابة السردية التى تختلف من فصل إلى آخر باختلاف مواقع الشخصيات الساردة. ويركز هذا الاختلاف على الكثير من الطرائق التعبيرية التى تنفرد بها خطابات تلك الشخصيات الساردة، ليصبح مجال التداعى مفتوحا أمامها لتنوع فى مواقع الرؤية السردية، وهو التنوع الذى يؤشر على قدرتها التركيبية فى احتواء عناصر التخييل السردى من ناحية، والتأكيد، من ناحية أخرى، على أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) تركز على طابع التحقيق فى جريمة مقتل خليل أحمد جابر، وهو الطابع الذى حاول السارد أن يحدد معالمه فى مدخل الرواية. ويبدو أن طابع التحقيق هذا يرتبط خاصة بالشخصية الساردة تبعا لما يميز طبيعة كل فصل من فصول الرواية الذى يتصدره مطلع يعرف بها ويحقق لها وضعا يمكنها فيما بعد من امتلاك سلطة الحكى. وفى مقابل ذلك، يغيب هذا الطابع التحقيقى عند السارد الذى لا يمتلك غايات وأهدافا محددة تبرر اعتناءه بسرد الحكاية. وإذا كانت عناصر هذا التغييب كثيرة ومتعددة فى هذه الرواية، فإننا سنحاول، وبشكل مختزل، أن

نحصرها فى العبارات التالية التى تكشف بوضوح عن المجال الوظائفى العام الذى حدد من خلاله السارد نظام الحكاية ووحدات المحكى.

٢ / ٢

المحكى

بين الإمتاع والمؤانسة:

يضعنا هذا العنوان الفرعى أمام الانتظامات التى تحدد غاية وقصدية الحكى عند السارد. والعنوان، إذ يركز على وضع المحكى بين الإمتاع والمؤانسة، فلأن طبيعة امتلاك سلطة الحكى عنده تعرف وضعا جليا ومنطقيا نتيجة كثرة «المعلومات التى استطاع الحصول عليها والتى تخص شخصية خليل أحمد جابر، وهى معلومات بالغة التناقض» (الرواية: ص١١)، فمن المنطقى إذن أن يجد السارد نفسه، بعد أن جمع هذه الكمية الهائلة من المعلومات، فى وضع محير: فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك من مبرر للجريمة المروعة الرائعة، وهذا هو الانتظام الرئيسى لوضع السارد، انتظام تترتب عنه تكرارية دالة للكثير من العبارات المتشابهة، نعرض لها فيما يلى:

١ ـ «وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة، لا شيء يؤكد أيا من الافتراضات ولا شيء ينفيها ...» (ص ص١٢/ ١٣).

٢ ـ «إن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣).

٣ ـ «وأنا فعلا، أشعر بحيرة كبيرة» (ص٢٤٥).

٤ ـ «... الحقيقة فأنا لا أعرف، وحتى لو عرفت فإن هذا لن يغير من الأمر شيئا» (ص٢٧٥).

٥ ـ «ثم أنا مقتنع بشكل عام، أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه قد يدخل إليها الشك» (ص ٢٧٥).

٦ ـ «المسألة، لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص٢٧٥).

٧ ـ «وأنا لم أقصد من بحثى عن قصته [يقصد خليل أحمد جابر] غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبير أبو حيان التوحيدى» (ص٢٧٥).

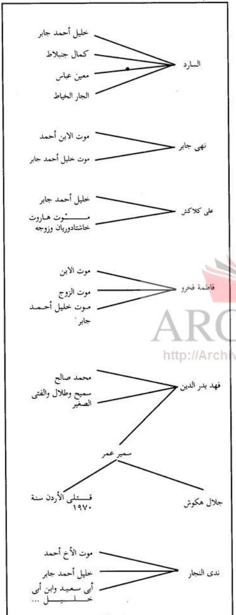
تكشف لنا إذن هذه الانتظامات، بموازاة الانتظام الرئيسى للسارد، عن البنية العامة التى تطبع خطاب السارد وتشكل عناصر الحكاية لديه، كما تكشف عن إدراكه ومعرفته المحدودين اللذين يظلان مرتبطين بطبيعة المعلومات والوثائق التى استطاع الحصول عليها. ويرتبط هذا الإدراك المحدود أيضا بتعدد الاحتمالات التى تكشف عنها بنية الرواية بغض النظر عن كونها احتمالات صائبة أو خاطئة، ولعل هذا الوضع هو الذى ألزم السارد بالتأكيد، غير مرة، على أن المسألة لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها (وهو التأكيد الذى ورد فى النماذج : ٦/٥/٢) . فمن المنطقى ومن الطبيعى، إذن، أن يكون سرد قصة خليل أحمد جابر قصدا للتسلية والإمتاع والمؤانسة، أى أن لا تكون غاية السرد : ماذا يقول النص، ولكن غايته تكمن فى السؤال : كيف يقول النص؟

وبالعودة إلى معطيات الجدول المتعلق بالشخصية الساردة ورؤيتها السردية، يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية الساردة، وهو الخطاب الذى يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر المحكى، وكما لاحظنا

من خلال العرض السابق، فإن خطاب السارد يجعل من البؤرة نفسها مرتكز حديثه، غير أن خطابه يقتصر فقط على شخصية خليل أحمد جابر، فى حين تركز هذه البؤرة السردية (الموت) فى خطاب الشخصية الساردة على الموت المتعدد من خلال تعدد الحكايات، وهو التعدد المرتبط بالطابع الإخبارى الذى يميز خطاب الشخصية الساردة. ولعل البيان التوضيحى التالى [جدول رقم (٣)] يفسر بوضوح بعض تمظهرات تلك البؤرة السردية فى علائقها مع خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة .

نلاحظ، إذن، أن كل شخصية ساردة لا تكتفى فقط بالتركيز على حكاية موت خليل أحمد جابر، ولكن خطابها يكشف لنا أيضا عن أموات آخرين وعن حكايات موازية للحكاية الإطار، لتأخذ بذلك علاقة السرد بالموت بعدا مركزيا فى هذا النص الروائى، بعدا يعلّم على المسافة التى تفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة وعدم تدخل السارد فيما ترويه تلك الشخصية، وأخيرا احتفاظ السارد بخطاب الشخصية الساردة الذى يظل، فى جوهره، خطابا تقريريا، استنطاقيا وإخباريا، يستلزم من القارىء إعادة تركيبه لكى تتضح معالم كل حكاية على حدة، وإبراز عناصرها ووحداتها التأليفية، ما دام خطاب الشخصية الساردة يظل مشروطا بتعدد الروايات السردية نفسها.

هذا، إذن، هو الإطار العام الذى يحصر الرؤية السردية للشخصيات الساردة فى الرواية على مستوى البنية الأفقية التى ترتبط ارتباطا جدليا بالمستوى العمودى للتركيب الحدثى فى رواية (الوجوه البيضاء). إن تعدد الرؤى السردية، من خلال استقلال كل شخصية ساردة بفصل، يكشف عن المكون الوظيفى العام لطبيعة الكتابة الروائية فى هذا النص الذى يستهدف تنويعا خاصا لبنية



جدول (٣)

المحكى، وإن كان يركز على التفاصيل نتيجة الطابع الشفوى العام المميز لبنية ذلك المحكى، وهو التنويع الذى يرتبط أساسا بصنعة الشكل الروائى فى (الوجوه البيضاء). ومن المؤكد أن البناء العام المحدد لتلك الرؤى السردية يسعى إلى تقديم الحكاية/الحكايات انطلاقا من وجهات نظر متعددة لا تكسب هذا النص الروائى بعدا أحاديا، وإنما تعدد مظاهر الحقيقة فيه، وهو التعدد الذى يتخذ شكل احتمالات إيهامية وتمويهية تكسر من سلطة السارد الواحد، وتجعل كلام كل شخصية ساردة يواجه بكلام شخصية ساردة أخرى، لنجد أنفسنا، بناء على تعدد الرؤى السردية، أمام نص روائى حوارى لا يقتصر على الرواية الأحادية لواقع الحكاية الذى تسعى (الوجوه البيضاء) إلى تصويره، وإنما نجد أنفسنا أمام رؤية كلية ومتعددة لهذا الواقع، فيندرج بذلك النص الروائى الحوارى ضمن إطار مبحث زاوية الرؤية فى الرواية، وجميع التحديدات التى وضعت فى هذا المضمار حصرت أنواع الرواية فى نطاق علاقاتها بالذاتى والموضوعى، أى بالأحادى والشمولى، فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوى [السارد]، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوى الحرية الكافية للشخصيات لكى تعبر عن نفسها، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعى[9]. ومما يزكى هذا الطرح الذى يخص العنصر الحوارى فى رواية (الوجوه البيضاء)، نشير فى هذا المجال إلى ثلاثة عناصر نوردها دون شرح، على أن نعمل على تفصيل معطياتها فيما سيأتى من فقرات، وتركز هذه العناصر على:

أ - توزيع الأدوار وتعددها.

ب - توزيع الأصوات الساردة وتعددها.

ج - توزيع العلاقة المتداخلة للأصوات الساردة وتعددها

٢ / ٣
بنية المطلع:
الشكل والوظيفة:

كثيرة هى الفرضيات النصية التى ننطلق منها فى هذا القسم من التحليل، وهى فرضيات ترتبط بانتظامات أخرى موازية لما سبقت الإشارة إليها لتكرس خصوصية الخطاب الروائى فى رواية (الوجوه البيضاء) التى تسعى إلى تنويع فعالية الشخصيات الساردة من خلال تنويع فى المواقف والمواقع. غير أن هذا التنويع، كما سنلاحظ فيما بعد، يحافظ، على الرغم من ذلك، على سلطة السارد ضمن بنية المحكى، ويرتبط أيضا هذا التنويع المكثف لحالة التذكر بتنويع فى الأساليب اللغوية عند بناء كل مشهد حكائى وصوغ طرائق تعبيرية تستهدف إعادة تشخيص الوقائع انطلاقا من تبادل الأدوار بين مختلف الشخصيات الساردة.

وعلى هذا النحو يرتبط تعدد الرؤى السردية بالشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) ليعكس نوعا من التجانس على مستوى التوالد الحكائى المؤطر لكل فصل على حدة، وإن كان هذا التجانس يفقد اتساقه حينما يركز التوالد الحكائى على عرض تفاصيل الحكايات المتخللة بشكل مركزى. وتؤكد لنا هذه الاعتبارات الأوليةطبيعة الوعى الذى تمتلكه الشخصية الساردة حينما تمنح لها فرصة الحديث، تلك الطبيعة التى تسعى إلى تعرية تجربة معيشة بأبعادها الذاتية والموضوعية ضمن نص روائى، تكمن خاصيته الأساسية، هو الآخر، فى تعرية التجربة نفسها على مستوى التخييل.

وفى سبيل الإمساك بطبيعة هذا المستوى التخييلى وعناصره التركيبية ضمن المنظور العام لتعدد الرؤية السردية، نشير إلى أن هذه الرؤي تظل محكومة ومؤطرة بموقع السارد الذى يميز بين أدوار الشخصيات الساردة ويحدد اختياراتها ومستويات إدراكها، بل يعمل أيضا

على تقديمها من خلال المطلع الذى يسبق بداية كل فصل من فصول الرواية (باستثناء الفصل الرابع والفصل الأخير، اللذين يتميزان عن الفصول الأخرى بإجراءات مطلعية مغايرة، سنعرض لبعض خصوصياتها فيما بعد). ولاغرو، إذن، أن يمتلك السارد هذا الوضع، خاصة أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) ترتبط، تصريحا أو ضمنيا، بشكل التحقيق الاستنطاقى أو التحقيق الإخبارى، وما يستتبعهما من أشكال كتابية لها مواصفاتها الخاصة بالنظر إلى ما يعرضه النص الروائى من خصوصيات نوعية.

ولا شك أن مقاربة طبيعة المطلع الذى يفتتح به كل فصل من فصول الرواية، ستمكننا من الكشف عن الحدود الوظيفية للسارد الذى يستهدف من خلال ذلك المطلع تقديم الشخصية التى ستتكفل بسرد الأحداث ورصد مختلف المعلومات المرتبطة بها، بهدف تقديم وصف يشمل الكثير من المستويات، ولعل الإغراء يغرى بمحاولة تقديم تلك المستويات، وهذا ما سيمكننا من حصر التصنيف الذى يعتمده السارد نفسه عند تقديمه لكل شخصية ساردة، فى العناصر التالية:

١ ـ تاريخ ومكان الازدياد. ٢ ـ السن.

٣ ـ الحياة العائلية. ٤ ـ مكان الإقامة.

٥ ـ المستوى الدراسى. ٦ ـ المهنة.

وبالنظر إلى طبيعة هذه العناصر التى يعتمدها السارد، نلاحظ أنها تعتنى أساسا بعرض تعريفى مباشر للشخصية الساردة يستنسخ طبيعة التقرير ويتوسل لغته بهدف إشراك القارىء فى عملية إعادة إنتاج الخبر الروائى، هذا مع الإشارة إلى أن خطاب السارد فى المطلع يعمل على رصد بعض العناصر الحكائية بشكل مكثف ضمن إطار بنية حكائية صغرى وملخصة، فتكون النتيجة أن تدخل السارد ينحصر فى حدود المقطع ولا يجاوزه ـ إلا نادرا ـ إلى خطاب الشخصية الساردة؛ إن المطلع بذلك «نص مواز» له مركباته الخاصة وفروقه الدقيقة التى تميز كل مطلع على حدة، وفى إطار ما يقدمه كل فصل من عناصر حكائية تضمينية، ومن ثمة يختزل كل مطلع جملة من الروابط الحكائية ويسعى لتقديمها من خلال تدخل السارد الذى تظل وجهة نظره محايدة بشكل جلى. ولتوضيح هذا الأمر بشكل مبسط نستعين بالجدول التلخيصى، [جدول رقم (٤)] لتحديد خصوصية كل مطلع بناء على ما أوردناه من معطيات قبل أن نباشر تحليل تمظهرات الشخصية الساردة على مستوى كل فصل من فصول الرواية.

لاشك أن هذا الجدول التلخيصى يوضح لنا بشكل جلى العناصر التعريفية التى اعتمد عليها السارد فى تقديمه للشخصية الساردة. ولا يعنى هذا أنه اقتصر فقط على تلك العناصر دون غيرها، ولكنه كان يعمد أيضا إلى استثمار بعض العناصر الحكائية التى تخص هذه الشخصية الساردة أو تلك، حتى يأخذ المطلع شكل تقديم مركز ومكثف سيعرض من خلاله أهم مفاصل الحكاية، وبذلك يصح لنا القول بأن بنية المطلع هى امتداد لأبرز التوجهات الحكائية التى يعرض لها الفصل الروائى(١٠). تلك إذن أهم عناصر العرض التعريفى الذى يستند عليه السارد، أوردناها لتتضح لنا معالمها ولأهميتها ضمن سياق تحديد وظائف السارد باعتبارها نسقا خطابيا. ويرتكز خطاب السارد فى هذه المقاطع، كما سبقت الإشارة، على جملة من العناصر الحكائية التى تولى الاهتمام لرؤية السارد نفسه وتمثله المباشر أو المحايد لخطاب الشخصية الساردة، كما تركز بنية المطلع فى مستوى آخر على تضمين مجموعة من الأساليب غير المباشرة وإدماجها تركيبيا لتدل على حضور السارد الفعلى وتقصيه لجميع الأحداث والتفاصيل، وبالإمكان التمثيل على هذا التضمين بالنماذج التالية:

أ ـ «(...) المشكلة الوحيدة التى تعرض لها هى خلاف شديد مع زوجته لم تعرف أسبابه،

الفصل	الشخصية / الساردة	عناصر العرض التعريفي
(١) الملاكم الشهيد	السيدة نهى جابر (زوجة خليل أحمد جابر).	مواليد بيروت ١٩٣٨
(٢) أجساد مثقوبة	السيد على كلاكش	مواليد صيدا ١٩٤٠ . مهندس، موظف في شركة الهندسة الوطنية فى بيروت. متزوج، له ثلاثة أولاد. يقيم فى شارع مار إلياس فى بيروت الغربية.
(٣) الحيطان البيضاء	فاطمة فخرو (أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)	السن : ٤٢ سنة
(٤) الكلب	زين علول	(لاوجود لعناصر العرض التعريفى)
	الدكتور مروان بيطار	جراح ــ طبيب شرعى. السن: ٦٥ سنة . عمل رئيسا لقسم الجراحة فى المستشفى الألمانى ببيروت.
(٥) التحقيق	فهد بدر الدين	مقاتل . ٢٦ سنة . طالب سنة ثالثة فى كلية الآداب . يقيم فى بيروت ، أعزب .
(٦) الملصقات	السيدة ندى النجار زوجة نديم النجار	الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر. متزوجة من نديم النجار. تقيم فى منطقة عائشة بكار ولدان صغيران. (نديم النجار: صديق العائلة، يمتلك دكاناً لألعاب «الفليبرز» فى جادة الاستقلال).
(٧) خاتمة مؤقتة	غياب الشخصية الساردة وحضور السارد	

جدول (٤)

وكاد يقود إلى الطلاق، الزوجة عادت إلى منزل والديها، غير أن الأمور سويت بسرعة، يقول هو إنه يعيش حياة سعيدة» (الرواية: ص٤٥).

ب ـ «(...) يتكلم بطلاقة، فهو فى قسم الأدب العربى فى الجامعة، لم يتابع دروسه، يقول إن المسألة تتعلق بعينيه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل..» (الرواية: ص١٦١).

جـ ـ «(...) سمراء، طويلة، ممتلئة الجسم، صغيرة العينين، الجميع يقول إنها تتمتع بذكاء خارق(...) وعندما ناقشه أحمد فى

المسألة، رفض بشكل قاطع، وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا...» (الرواية: ص٢١٧).

ولعل الميزة التى يمكن استخلاصها من هذا التضمين كونه يركز بشكل مركزى على فعل «قال» مما يعطى لخطاب السارد إمكانية مباشرة لرصد الأقوال وتوظيفها لخلق ذلك العنصر الحكائى الذى أشرنا إليه من قبل.

وتكشف لنا بنية المطلع أيضا عن عنصر أساسى يستحضر، تبعا لسياقين مختلفين، علاقة السارد بالمؤلف. ويرتبط السياق الأول بمطلع الفصل الأول (الملاكم الشهيد)، فى حين يرتبط السياق الثانى بالفصل السابع (خاتمة مؤقتة)، حيث يستعيد السارد خطابه دون واسطة المطلع، ويعمل السياقان معا على تكسير طبيعة المسافة التى تربط بينهما مع الحفاظ على ميثاق السارد الذى لا يتماهى مع مقصد المؤلف، وهو الحفاظ الذى يظهر مرة أخرى سلطة السارد من جهة، ويؤشر، من جهة ثانية، على إثارة انتباه القارىء والمتلقى للمسافة التى تفصل بين ما هو روائى وما هو واقعى؛ مسافة تعتنى أساسا بخلق الإيهام لدى ذلك القارىء والمتلقى. ولذلك يأتى الاعتناء بمقصد المؤلف الواقعى ضمن خطاب السارد، أى من داخل السياق التخييلى العام لرواية (الوجوه البيضاء). والسارد، إذ يعمد إلى ذلك، يكسر سلطة هذا السياق التخييلى، حينما لا يستحضر فقط لفظة (المؤلف) من حيث هو ميثاق مرجعى عام، ولكن عند استحضاره، أيضا، لاسم المؤلف الفعلى لهذا النص الروائى (إلياس خورى)، ويبدو الاستحضار الأول واضحا من خلال النموذجين التاليين:

* «(...) وهذه المعلومات والأقوال المنسوبة إلى الزوجة، تم جمعها من مصادر مختلفة(...)، ومن خلال أحاديثها المتفرقة إلى الصديقات والجيران، ومع المؤلف نفسه الذى قام بزيارة منزل السيد خليل أحمد جابر (الرواية: ص١٥).

* «مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع، ولا يعرف أنه لا يعرف شيئا، بينما فى العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتمتها، ويقدمها بالتدريج وببطء والقارىء يستنتج» (الرواية ص ص٢٤٥/٢٤٦).

بينما يرد الاستحضار الثانى فى الصفحة ٢٤٦ من الرواية، يقول السارد:

* «أما فى هذه القصة، فالمؤلف لا يعرف كيف يقدم الأشياء بالتدريج وببطء من أجل إقناع القارىء وتسليته، وحين يكون المؤلف ضائعا بهذه الطريقة فإن المشكلة تزداد تعقيدا، فهل يمكن أن يكون على كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخرو أو سمير عمرو أو فهد بدر الدين أو زين علول أو أبو سعيد أو نديم النجار أو إلياس خورى أو .. إلى آخره..».

إن هذه الأنواع من التضمينات التى تشمل أيضا حتى اهتمام القارىء عبر الإقناع والتسلية داخل عالم التخييل السردى، تحقق صيغا كتابية لاحتمالية الخبر الروائى على مستوى التضمين المرجعى الذى يقترن فى هذا السياق باسم المؤلف الواقعى (إلياس خورى)، وعلى مستوى التضمين النظرى للكتابة الروائية نفسها، وهو التضمين الذى يكون فيه المؤلف، فى العادة، ملما بجميع تفاصيل القصة عند تقديمها بالتدريج للقارىء. إنه قام بزيارة منزل خليل أحمد جابر، وبذلك تظل سلطة السارد المؤطر الوحيد لجميع تفاصيل الإخبار الروائية، عبر هذا الاستقلال والحياد الذى يضعه السارد بينه وبين المؤلف الواقعى ضمن ما تطرحه رواية (الوجوه البيضاء) من وقائع وتوقعات.

٢ / ٤

تمظهر خطاب الشخصية الساردة:

تعدد الرؤى السردية:

إن السارد هو الفاعل فى كل عملية البناء التى فحصناها، وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل[11] الذى ينظم أيضا خطاب الشخصية الساردة عبر العديد من الانتظامات النصية والبنائية، فعلى الرغم من استقلالية تلك الشخصية بفضاء الفصل، فإن هناك دائما مسافة يستقل بها السارد ليؤطر الحدث الروائى. ويبرهن حضور السارد هذا على معرفة كلية بتفاصيل القصص وأحاسيس الشخصيات، كما برهن حضوره على الإحاطة بتشخيص متنوع لتلك التفاصيل. وعلى هذا النحو، نلاحظ أن رواية (الوجوه البيضاء) تعدد فى رؤاها السردية وفى تمظهراتها لخطاب الشخصية الساردة ولخطاب السارد بشكل متسق ومترابط، عبر الكثير من المحاور المرتبطة ببناء العالم التخييلى للرواية وهو يسعى إلى إعادة إنتاج نمط للواقع والتقاط خيوطه ومعالم شخوصه. ومن أهم تلك المحاور يمكننا الإشارة إلى بعضها على أن نعمل على بسط عناصرها فيما بعد: إختفاء السارد وحضوره/الشخصية الساردة باعتبارها شاهدة/ مرتكزات خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر/ سياقات الحدث التخييلى/ مظاهر التراكب الحكائى. وتستهدف هذه المحاور وغيرها، مما لم نثبته هنا، تعيين تمظهرات خطاب السارد والشخصية الساردة وتحديد أهم وظائف السارد باعتباره نسقا خطابيا يساهم فى تقديم ـ وتنمية ـ تجليات التخييل فى رواية (الوجوه البيضاء). ويهدف هذا القسم من تحليلنا إلى الوقوف عند خطاب الشخصية الساردة فى ارتباطه الجدلى بخطاب السارد، ولهذا الارتباط الجدلى، كما سنلاحظ، عناصره الثابتة واختياراته المرتبطة بالتنامى الحدثى للرواية، ولذلك سنقتصر على تتبع خصوصيات كل خطاب فى ارتباطه بالآخر بغية تبيان تمظهراتهما فى هذا النص الروائى الذى يعدد فى رؤيته السردية ويعطيها أبعادا تستجيب لطبيعة بنائه التخييلى العام.

ويتحدد تمظهر الشخصية الساردة فى الفصل الأول (الملاكم ـ الشهيد) بناء على اعتبار أساسى يجعل السيدة نهى جابر تسرد معلوماتها وأقوالها دون تدخل السارد، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يستقل وحده بعرض أحداث وتفاصيل هذا الفصل الأول الذى يتركب من ثلاث حكايات تسردها السيدة نهى جابر لتقدم تعليلا مرضيا لحادثة مقتل زوجها. غير أن هذا التراكب الحكائى يظل برغم ذلك، خاضعا للرؤية السردية الواحدة التى لا تنوع كثيرا منظورات الحكى الذى يعتمد على تقنية الحوار ليكسر من رتابة السرد، والذى يظل مبئرا على شخصية نهى جابر. إن عدم تدخل السارد يمكن الشخصية الساردة من تقديم نمط معين للسرد، يرتكز أساسا على توظيف ضمير المتكلم من جهة، وتوظيف سرد تذكرى من جهة ثانية، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يعتمد على «العرض» و«السرد»، من منظور أحادى يقدم تلك الشخصية بوصفها شاهدة ومشاركة فى بناء الحدث التخييلى، ليظل هذا المنظور الأحادى ضيقا ومحصورا فيما تدركه الشخصية الساردة.

ويمتد خطاب الشخصية الساردة من صفحة ١٥ إلى صفحة ٤٣ منتجاً تراكبا حكائيا يشتمل على ثلاث حكايات متداخلة تعرض لها نهى جابر باعتبارها أساسا إمكانات محتملة لتفسير مقتل زوجها خليل أحمد جابر. ويأتى هذا التراكب الحكائى وفق الترتيب التالى:

١ ـ حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده (ص١٧ ـ ص٢٢).
٢ ـ حكاية أم عماد الكعدى (ص٢٥ ـ ٢٦).
٣ ـ حكاية الست خديجة (ص٢٨ ـ ص٣٠).

وهكذا، وعبر هذه الحكايات الثلاث، تكشف لنا نهى جابر، باعتبارها شخصية ساردة لهذا الفصل، عن

علاقتها بزوجها خليل أحمد جابر قبل ثلاثة أشهر من وقوع عملية الاغتيال:

«ولكن ماذا أقول، أنا لم أعد أفهم، حصلت أشياء لم أفهم معناها، لم أعد أفهم معنى أى شيء، فجأة تغير خليل، منذ ثلاثة أشهر تغير بشكل كامل»(الرواية ص ص٢٣ــ ٢٤).

وسيركز خطاب نهى جابر على طبيعة هذا التغيير الذى حدث لزوجها قبل أن يغادر المنزل، وبذلك تركز هذه الرؤية السردية على بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر داخل بيته وفى إطار علاقته العائلية مع زوجه.

ويتغير منظور الحكى عند نهى جابر بشكل أساسى من خلال ما ترويه عند تركيزها على الحكايات الثلاث، كما أنها لا تتردد فى إبداء رأيها تجاه احتمالات كل حكاية على حدة، وإن تعددت المواقع ولحظات المعاناة. وكما سبق أن أشرنا آنفا، فإن منظور الحكى يركز على ذكر بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر العائلية مركزا فى ذلك على ثلاث وحدات كبرى:

أ ــ خليل أحمد جابر الإنسان العادى.
ب ــ تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته
ج ــ مغادرته للمنزل.

وبذلك ينحصر منظور الحكى عند هذه الشخصية الساردة فى حدود هذه الوحدات الثلاث، فهى جابر لا تذكر لنا شيئا مما وقع لأحمد خليل جابر بعد مغادرته للمنزل ، ولا ما وقع له خارجه، ويجدر بنا هنا أن نمثل لهذه الوحدات بأمثلة دالة على مضمونها، قبل أن نتقدم فى التحليل لتتضح لنا معطياتها بشكل أفضل:

١ــ خليل أحمد جابر الإنسان العادى: ويركز خطاب الشخصية الساردة فى هذا المحور على طريقة التذكر التى تمكنها من عرض لقائها الأول مع خليل أحمد جابر:

«كان خليل شابا ممتازا، أتى إلى والدى هو والمرحوم والده وطلبا يدى، وأبى قال إنه شاب ممتاز، عمره ٢٥ سنة وأنا أصغر منه بحوالى عشر سنوات، العمر ملائم وهو من عائلة معروفة ومتعلم وموظف، يعنى ابن حكومة، وتم النصيب، ولم أر منه إلا كل الخير...» (الرواية ص١٦).

كما يركز خطابها على أخلاقه العالية، تقول:

«كنت أستمع إليه وهو يفتخر بأنه لا يقبض الرشاوى وأشعر بالحزن، الرشوة أفضل من لا شيء، أطفال وأقساط، ومدارس وغلاء، لكنه كان لا يستمع إلى» (الرواية ص١٧).

٢ ــ تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته: يرتبط الحديث عن تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته عند الشخصية الساردة بالاعتماد على صيغ من التداعى لإعلان خبر العزلة، مما يحيل مباشرة إلى عدم معرفة الشخصية الساردة لما يقع من تغير، ويحيل، فى الآن نفسه، إلى رغبتها فى المعرفة:

«لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، والله لا أعرف، قولوا لى لماذا، قولوا لى شيئا، أى شيء، أنا لا أعرف ولا أفهم (...) القصة، لاتوجد قصة، كل شيء حصل فجأة، نهضنا فى الصباح، لكنه لم ينهض من الفراش، قال لى إنه متعب، ولن يذهب اليوم إلى العمل ، خرجت من البيت لكى أشترى بعض الأغراض ثم عدت فوجدته قد أقفل غرفة النوم على نفسه...» (الروايةص٢٤).

٣ ــ مغادرة خليل أحمد جابر للمنزل: وتركز الشخصية الساردة فى فعل المغادرة هذا على حوار قصير يبين بوضوح الظرف العام الذى رافق المغادرة. نقرأ فى صفحة ٤٢ ما يلى:

«جلس فى المطبخ وأكل بيضتين مقليتين دون أن يتفوه بكلمة واحدة. وقف.

ــ أنا ذاهب.

قال.

ــ إلى أين؟

ــ إلى الشغل.

ــ ولكنها الثالثة بعد الظهر. غدا تذهب.

غادر المطبخ. أخذ من خزانته معطفه الطويل. فتح باب البيت ونزل الدرج ولم يعد. يومها لم أره».

هذه إذن هي الوحدات الثلاث التي تركز عليها الرؤية السردية للشخصية الساردة، وهي وحدات، كما نلاحظ، تعنى أساسا بذكر تفاصيل عن حياة خليل أحمد جابر في بيته، إنه إذن وصف داخلي لحالات الاكتئاب التي لحقت به بتصرفاته الغريبة داخل الغرفة؛ غير أننا إذا تأملنا جليا عناصر التراكب الحكائي لهذا الفصل الأول، أمكننا ملاحظة تركيز الشخصية الساردة على حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده، وهو تركيز لم يأت اعتباطا، ذلك أننا نجد امتداداته على مستوى الوحدات الحكائية الكبرى التي تفصل الحديث عن حياة خليل أحمد جابر ابتداء من العنصر الثاني(ب) والعنصر الثالث(جـ)، وكأن الشخصية الساردة، بذلك، ترد تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته، كما ترد مغادرته للمنزل أيضا إلى تلك الوحدة الحكائية الكبرى (موت الابن أحمد واستشهاده)، على الرغم من أن هذه الشخصية الساردة تقر بأن:

«استشهاد أحمد لم يغير شيئا، أحمد استشهد سنة ١٩٧٦، أي منذ أربع سنوات، لا لم يتغير شيء بقي خليل هو خليل، الحزن هده قليلا وظهرت علامات العمر عليه، شاب رأسه كله، لكنه لم يتغير» (الرواية: ص٢٠).

ولعل مايرر توجهنا السابق، ذلك التصرف الذي بدأ يمارسه خليل أحمد جابر حينما ذهب واشترى كل أنواع المحايات ليمحو، دون كلل أو ملل، قصاصات الصحف التي كتبت عن ابنه الشهيد:

«وكان يمحو، بدأ في البداية يمحو صور أحمد، يبدأ بالعينين، ثم ينتقل إلى الذقن، ثم الأنف، وكانت الجرائد تتمزق بين يديه، لكنه لم يكن يمل، يشتغل طول النهار ويغمغم، كأن حمى أصابته أو كأن شيطانا ركبه أو لا أعرف(...) ثم بدأ يمحو الكتابة، يمحو اسم أحمد، يبدأ باسم العائلة ثم ينتقل إلى كلمة خليل ثم يمحو اسم أحمد ثم كلمة شهيد، ثم يمحو كل شيء كتب عنه» (الرواية: ص٢٥ــ ٢٦).

غير أن عملية المحو لم تقتصر فقط على المغلف الأسمر الخاص بما كتبته الصحف عن الشهيد أحمد، بل ارتبطت أيضا بالملصق الملون الذي يخصص لكل شهيد:

«وبعد أن انتهى من الصحف انتقل إلى الملصق(...) الملصقات مرمية في أرض الغرفة، وهو يجلس على ركبتيه (...) يمحو الصورة الكبيرة، يبدأ بالعينين ثم ينتقل إلى الذقن، وعندما تصبح الصورة غائبة عن اللون الرمادي والمزق التي تحدثها المحاية، كان ينتقل إلى الكتابة» (الرواية: ص٣٦).

وبموازاة العناصر السالفة، يبدو أن تركيب الحكاية الثانية من منظور ما تقدمه الشخصية الساردة، وإن كان ينوع في بنية الخبر الروائي، لا يكشف عن أية علاقة مع خليل أحمد جابر، بل يبدو أيضا أن الشخصية الساردة غير مقتنعة بتبرير «أم عماد الكعدي» لتفسير ما حدث لخليل أحمد جابر، فالأمر لا يتعلق (بالعمر الصعب) كما حدث لمنير الكعدي حينما أغلق عليه، أيضا، باب غرفته وهو في سن السابعة والأربعين ولم يبرحها مدة أسبوعين (ص٢٦)، ولكن خليل (رجل كامل)

(ص٢٦)، ولا مجال لأى تشابه بينه وبين منير الكعدى. هكذا إذن، يبقى الاحتمال الثالث الذى يقدمه هذا التراكب الحكائى الأولى من خلال عرض الشخصية الساردة لحكايتها مع «الست خديجة» التى تكتب الحجاب وتحضر الأرواح وتتكلم مع ملوك الجان والعفاريت (ص٢٨)، ولعل فى الاستعانة بعلم «الست خديجة» مخرجا لخليل أحمد جابر، غير أن هذا الاحتمال لا يقنع أيضا الشخصية الساردة لتقديم مبرر حقيقى لحالة خليل، فتخلص إلى النتيجة التالية:

«(...) أنا يا عمى لا أومن بقصص الجان والعفاريت، حكاية القط لا معنى لها، تجليط، كله تجليط، يضحكون عليها ويأخذون المال» (الرواية: ص٣٤).

يتضح لنا مما سبق عرضه بخصوص حدود الرؤية السردية عند نهى جابر، باعتبارها الشخصية الساردة لهذا الفصل، أنها رؤية تركز على تراكب حكائى ثلاثى الأبعاد يشغل فضاء هذا الفصل ويركز على عناصر الحكاية الأولى وامتداد آثارها النفسية والعاطفية على تصرفات خليل أحمد جابر وسلوكه، كما تتميز هذه الرؤية السردية بتركيزها على علاقة نهى جابر بزوجها قبل ثلاثة أشهر من وقوع هذه الجريمة «المروعة الرائعة»، دون أن يتدخل السارد فى توجيه مسار الأحداث، باستثناء ملاحظته الواردة بين قوسين التى تفسح المجال لتصوير نهى جابر واقفة أمام صورة ابنها. يقول السارد:

«المرأة تنظر إلى صورة ابنها فى ثياب الملاكم، تنهض باتجاهها، تمسحها بكفها، وتقف طويلا صامتة أمامها» (الرواية: ١٨).

ويمتد الفصل الثانى من رواية (الوجوه البيضاء) من صفحة ٤٥ إلى صفحة ٧٤، وتركز فيه الشخصية الساردة «على كلاكش»، على بعض اللحظات العابرة التى تخص خليل أحمد جابر بعد مغادرته للمنزل، وترتكز الرؤية السردية، فى هذا الفصل أيضا على غرار الفصل الأول، على تراكب حكائى يشتمل على أربع حكايات يفترض ضمنيا توحدها بالسياق العام للحدث التخييلى المتمثل فى مقتل خليل أحمد جابر، ويتميز هذا الفصل بحضور لصوت السارد الفعلى وتدخلاته فى توجيه مسار خطاب الشخصية الساردة وتراكبه الحكائى. وقبل أن نفصل الحديث عن خصوصيات ذلك الصوت السردى، نرى لزاما علينا أولاً عرض معطيات ذلك التراكب الحكائى حتى تتضح لنا بعض تجلياتها النصية وأبعادها على مستوى التركيب النسقى لهذا الفصل الثانى:

١ ـ **الحكاية الأولى:** حكاية الطبيب الأرمينى خاشتادوريان وزوجه.

٢ ـ **الحكاية الثانية:** علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج.

٣ ـ **الحكاية الثالثة:** حادثة سرقة سيارة على كلاكش.

٤ ـ **الحكاية الرابعة:** لقاء على كلاكش بخليل أحمد جابر.

وكما سيتضح لنا فيما بعد، فإن الشخصية الساردة لا تقوم وحدها بسرد عناصر هذا التراكب الحكائى، وإنما تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بتعدد مواقع كل حكاية على حدة، تبعا لما يؤطرها من سياقات ومواقف تنطلق من سياق خروج خليل أحمد جابر إلى الشارع، وتمتد إلى موقف لقائه بعلى كلاكش فى نهاية هذا الفصل.

لقد سبق لنا أن أشرنا، عند مقاربتنا لبعض ما يميز الفصل الأول من معطيات تخص الرؤية السردية، إلى أن الشخصية الساردة «نهى جابر» قد ركزت فى خطابها على الامتدادات أو التصعيدات النفسية لأثر استشهاد أحمد الابن على خليل أحمد جابر، وذلك عبر تتبعنا

لبعض مواقف هذا الأخير خلال عزلته داخل غرفته. ونحن إذ نذكر بما يميز هذه الرؤية السردية من تركيزها على هذا البعد النفسى، فما ذلك إلا لأن الشخصية الساردة «على كلاكش» فى هذا الفصل الثانى، تركز، ومن موقع خاص بها، على آثار التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية، وعدم الاهتمام، فى مقابل ذلك، بالبعد النفسى الذى تم التركيز عليه فى الفصل الأول؛ فلا غرو إذن أن تستهل الشخصية الساردة خطابها بالتركيز على أهمية آثار ذلك التفكك الاجتماعى. تقول الشخصية الساردة :

«شىء محير أن لا أعرف ماذا يحصل، أن أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها.. لكن، ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة.. الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية» (الرواية: ص٤٥).

وتنتقل الشخصية الساردة، بعد هذا التحديد الأولى مباشرة، إلى الحديث عن الحكاية الأولى الخاصة بالطبيب الأرمينى خاشتادوريان وزوجه، غير أن الرؤية السردية لهذه الشخصية الساردة تقتصر فقط على تقديم تصور عام لهذه الحكاية ومن موقع محايد، ليتدخل السارد مقدما توضيحا أوليا فى شكل اعتقاد لا يتعدى الجملة الواحدة، قبل أن يترك المجال لشخصية خاشتادوريان التى لا تستولى على سرد تفاصيل الحكاية، وإنما تكتفى فقط بصياغة التساؤل، ليأخذ السارد بعد ذلك موقعه فى سرد تفاصيل بعض عناصر الحكاية. وبإمكاننا التمثيل لهذه السياقات التعبيرية بالفقرة التى تؤشر على ماسبق عرضه ضمن صفحة ٤٦ من الرواية، [فى الجدول رقم (٥)] .

هكذا إذن، تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل التى تتقاسمها كل من الشخصية الساردة والسارد والشخصية الروائية انطلاقا من لحظات رصد معينة تبين أيضا عن تعدد فى المنظورات الحكائية التى تمنح الشخصية الروائية دور الفاعل فى سرد الأحداث بنفسها،

الرؤية السردية

الشخصية الساردة: على كلاكش	السارد	شخصية خاشتادوريان
تصوروا هذا الطبيب الأرمينى الدكتور خاشتادوريان. عمره سبعون سنة ولا يملك شيئا، بلى يعنى لا يمكن أن يكون الإنسان طبيبا ولا يملك شيئا، ولكن لا شىء يسهل. جاؤوا إلى بيته، لماذا . للسرقة ربما، وسرقوا.	أنا أعتقد أن الطبيب تناوم، سمع خشخشة أقدامهم وأصواتهم لكنه تناوم. قال فى نفسه فليسرقوا .	ماذا أستطيع أن أفعل .

جدول رقم (٥)

بحيث يصبح بالإمكان أن تقاس أهمية الشخصية حسب آثار غيابها، فكيف نحكى الحكايات بدونها ؛ نلخصها، نحاكمها، نتحدث عنها، نتذكرها؟[١٢]. من هذا المنظور، تساهم الشخصية الروائية فى سرد الوقائع من منظور خاص بها ضمن النسق التخييلى العام لخطاب السارد الذى يظل المؤطر الوحيد لكل من خطاب الشخصية الساردة وخطاب الشخصية الروائية، ما دامت الشخصيات تمثل شخوصا، حسب الموجهات الخاصة بالتخييل[١٣]. ولذلك، غالبا ما يمنح السارد فى رواية (الوجوه البيضاء) سلطة الحديث للشخصية الروائية، فتتقاسم بذلك الأدوار ـ على الأقل فى هذا الفصل الثانى ـ بين هذه المحافل التخييلية الثلاثة لتتعدد الرؤى السردية وتتعدد، بالتالى، منظورات المحكى، بخلاف الفصل الأول الذى ظل مؤطرا بصوت الشخصية الساردة (نهى جابر) واختفاء السارد، مع الاستعانة بصوت الشخصية الروائية باعتبارها شخصية مساعدة فى صوغ مسار التراكب الحكائى كما لاحظنا ذلك سابقا. وهكذا إذا كان السارد والمسرود له محافل داخلية (التلفظ ـ المتلفظ به) مقامة ضمن وعبر النص «كائنات من ورق»، فهى أيضا، إذا أضفنا إلى ذلك أنه بإمكانهما أن يكونا داخل ـــ حكائيين Intra- Diégétiques (مساهمين فى الحدث)، سنتفق على أنه سيصبح من الصعب إقصاء مقولة الشخصية من تحليل السرد، وبالمقابل إقصاء (إبعاد) السرد من تحليل الشخصية. هذا بالإضافة إلى أنه داخل العلاقة بين السرد ـــ الشخصيات يتبنين المنظور السردى، وجهة النظر والتبئير[١٤]. هذه إذن اعتبارات أولية علينا أن نأخذها بعين الاعتبار، لأننا نفترض أن الشخصيات توجد، تتصرف، تشاهد، تعلم، وتتكلم ضمن وعبر التخييل، وضمن وعبر السرد[١٥]، بحيث يمنحها السارد دورا فاعلا فى توجيه مسار الأحداث والتشديد على حضورها داخل النص الروائى، فتتولى بنفسها عملية السرد والحكى، ولعل فى هذا ما يطرح علينا سؤالا وجيها: هل تؤدى الشخصية بهذا المعنى دورها المباشر فى استقلال عن أى سارد، أم أن وجودها الشخصى هو فى المحصلة النهائية من وجود سارد يحايثها؟ وبعبارة أخرى: هل يكفى أن تتكلم الشخصية فى العمل الأدبى بضمير الأنا حتى ينتفى دور السارد الثاوى خلفها؟[١٦] لقد اعتمدنا إعادة طرح هذا السؤال ضمن هذا السياق تحديدا، بالنظر إلى ما تقدمه رواية (الوجوه البيضاء) من خصوصيات تعدد وتداخل الرؤية السردية، على الأقل فى هذا الفصل الثانى، ذلك أننا نجد حضورا متوازيا لصوت الشخصية الساردة ولصوت السارد، كما نلمس حضور صوت الشخصية الروائية، أو بالأحرى الشخصيات الروائية التى تتكفل بسرد ما وقع لها بشكل مباشر وغير مستقل، بحيث يظل سردها مؤطرا بالقدر الذى يسمح به السارد، وبالقدر الذى تسمح به الشخصية الساردة. وبالنظر إلى هذه المعطيات، يتضح لنا أن الشخصية الروائية لا تؤدى دورها المباشر فى الحكى باستقلال عن صوت السارد، وبالتالى فإن وجودها مرتبط بالسارد الذى يحايثها ويثوى خلفها.

وعلى هذا النحو، تتعدد طرائق تقديم الحكاية الأولى من الحكايات الأربع المشكلة للتراكب الحكائى الذى يحتوى عليه هذا الفصل من رواية (الوجوه البيضاء)، حيث يتم التركيز، وبالتالى، على ثلاث رؤى سردية مختلفة المواقع يمثلها صوت الشخصية الساردة (على كلاكش)، والسارد، والشخصية الروائية (الطبيب خاشتادوريان وزوجه). وتركز هذه الحكاية الأولى على مقتل الدكتور بمنزله من قبل ثلاثة شبان: سمير الصمد، وأحمد الحسينى، وعاصم كلاج، واغتصاب زوجه من طرف سمير قبل قتلها هى الأخرى، وقد كان هدف الشبان الثلاثة متمثلا فى سرقة منزل الدكتور، غير أنهم لم يظفروا فى النهاية إلا بسوار الزوجة. وهكذا، يتم تقديم هذه الحكاية اعتمادا على تعدد للرؤية السردية كما أسلفنا، وهو التعدد الذى ينطلق من صوت الشخصية الساردة:

«هل هذا معقول، أنا قرأت الخبر فى الجريدة، كما قرأت خبر السيد خليل، هل معقول، ثلاثة مسلحين يقتحمون الشقة، يقتلون الطبيب ويغتصبون زوجته ثم يقتلونها، ويسرقون ويذهبون. امرأة عمرها ٦٥ سنة تغتصب من قبل شاب فى التاسعة عشرة هل يمكن أين نحن، وهذا ما جرى للمسكين خليل الله يرحمه، عذبوه وقتلوه، هكذا قرأت فى الجريدة، لكننى رأيته ولم يكن يفعل شيئا، كان مثال الرجل المسالم، صحيح أنه كان يقف على الرصيف ويلتفت يمينا وشمالا، لكن هذا ليس ذنبا حتى يموت بهذه الطريقة البشعة» (الرواية: ص٥٢).

يمكننا فى البدء أن نلاحظ أن تعدد الرؤية السردية يشمل أيضاً إعادة سرد الحكاية نفسها من منظورات متعددة لها امتداد بالحكاية الإطار، الشيء الذى يجعل هذه المنظورات تكشف لنا عن سياقات حكائية تتعالق فيما بينها تركيبيا من خلال تدخل السارد نفسه، فنعيد، من جديد، تعرف حكاية مقتل الطبيب بعد اغتيال الجناة الثلاثة الذين يتحولون إلى ساردين، يسرد كل واحد منهم جزءا من الحكاية التى يظل السارد مؤطرا لها وحاضرا فى تقديمه لكل منظور على حدة، وتلك خاصية يعدد من خلالها السارد أيضا شكل حضوره تبعا لتشكل تعبيرى يتروح بين:

(أ): التعبير التقديمى: وهو أسلوب محايد يكتفى من خلاله السارد بدور المقدم، ولعل النموذج التالى يوضح لنا هذا التشكل فى عموميته:

«عاصم يروى: سيدنا القضية بسيطة. كنا نريد السرقة ، نحن طفرانين، والجميع صاروا أغنياء، وعرفوا أن الطبيب يمتلك مجوهرات ثمينة...» (الرواية: ص٥٤)(١٧).

(ب): التعبير بالخبر المنقول: حيث يعمد السارد إلى صياغة تعبير عبر أسلوب غير مباشر عادة ما يستهله بفعل(قال) ، ليؤشر على ارتباط أسلوبه غير المباشر بأسلوب الشخصية الروائية ـ الساردة وهى تعيد صياغة الحكاية من الموقع الذى حدده لها هذا السارد. ومن أجل توضيح هذا التشكل التعبيرى الثانى، نكتفى فى هذا السياق بالنموذجين التاليين:

* «يقول سمير إنه لم يفكر بالأمر مسبقا، حدثت المسألة بالصدفة، وعندما وضع أحمد يده على فمها لمنعها من الصراخ، وكنت أنا أجلس على حافة السرير مستعدا لمساعدته، رأيتها تحاول القفز...» (الرواية: ص٥٥).

** « قال إنه أمسك بها من فمها. لكنه فوجىء. فوجئت به فوقها. ثم بدأ يضاجعها وأنا أنظر» (الرواية: ص٥٦).

وبالنظر إلى هذين التشكلين التعبيريين المرتبطين بحضور السارد، يتضح لنا جليا أنهما تشكلان يتراوحان بين ثلاثة محاور، يمكننا حصرها فيما يلى بهدف تحديد خلاصتنا الأولية:

(١) المحور الأول، ويمثله التشكل المحايد (النموذج أ).

(٢) المحور الثانى، ويستند فى طرائق صياغته علي «خطاب منقول» يحتفظ «بالمضمون» التعبيرى للشخصية ويلخصه تبعا للتقديرات الانفعالية للسارد (النموذج ب ـ *).

(٣) المحور الثالث، ويعتمد فيه السارد على«أسلوب مباشر» لا يخضع فيه الخطاب لأية تعديلات نظرا للطابع الاستنادى الذى يميزه. (نموذج ب ـ * *).

تلك إذن بعض الخصائص التى تميز هذا الفصل الثانى على مستوى تعدد الرؤى وتمظهرات السارد

ضمنها. وإذا كان التراكب الحكائى (علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج - وحادثة سرقة على كلاكش) لا يخرج عن الإطار السابق، فإنه يتميز بسيطرة لصوت الشخصية الساردة ودورها المباشر فى سرد تفاصيل هذا التراكب الحكائى استنادا على ما تبقى فى الذاكرة: «على كلاكش يتذكر» (الرواية: ص٥٩)، غير أن المظهر اللافت للنظر فى هذه التراكب الحكائى يتمثل أساسا فى استناد الشخصية الساردة على خاصية الحوار ضمن السياقات الحدثية، مما يفسح المجال مرة أخرى لتنويع مظاهر الأدوار السردية وتعدد رؤاها عبر خاصية الحوار تلك:

«سألتنى ماذا كان يريد منى عندما أغلق باب الصالون.

- لاشىء، مجرد تفاصيل عن البيت الجديد.

- أنت كذاب. سمعت اسم ناديا. ماذا قال عن ناديا.

- لا شىء. وأمسكت الصحيفة، مدعيا القراءة» (الرواية: ص٦٢).

وبالنظر إلى ما وصلنا إليه من تحليل لهذه التحديدات المرتبطة بطبيعة التراكب الحكائى وعلاقته بتعدد الرؤية السردية، أصبح بإمكاننا طرح التساؤل التالى الذى سننتقل من خلاله إلى محور آخر من هذا التحليل: ماعلاقة طبيعة ذلك التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه، بالحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، وما أبعاد هذه الحادثة على مستوى الرؤية السردية للشخصية الساردة ؟

تمكننا القراءة الأفقية لهذا الفصل من الرواية من تتبع علاقة طبيعة هذا التراكب الحكائى بالحكاية الإطار من خلال مستويات متعددة، لها ما يبررها استنادا إلى ما تعكسه الرؤية السردية للشخصية الساردة من مواقف لها خصوصياتها وأبعادها الدالة؛ وتمكننا مشروعية القراءة الأفقية من تتبع مختلف المراحل التى تطبع لقاء على كلاكش بخليل أحمد جابر، وهو اللقاء الذى عادة ما يتم فى الخارج، على عكس الفصل السابق؛ حيث كان لقاء نهى جابر مع خليل يتم فى الداخل، أى داخل المنزل.

أما فى الفصل الثانى فنلاحظ :

(١) تركيز الرؤية السردية فى هذا الفصل على أهمية البعد الاجتماعى الذى عادة ما يصاحب الحروب الأهلية، واعتبار الاضطرابات النفسية لا معنى لها، وبالتالى فإن الدلالة المصاحبة لهذه الرؤية تخضع لطابع احتمالى يعنى بالبحث فى ظروف الحياة الاجتماعية.

(٢) تعدد الرؤية السردية لرصد مختلف تفاصيل التراكب الحكائى من خلال تعدد للأصوات الساردة.

(٣) احتفاظ السارد بدور المؤطر العام لهذا التراكب الحكائى وفق تشكلات تعبيرية تنوع فى بنية الخبر الروائى.

يمتد فضاء الفصل الثالث من صفحة ٧٥ إلى صفحة ١٢٦ مشكلا بذلك، على غرار الفصل السابق، تراكبا حكائيا يمظهر توظيفات موازية لصوت السارد وصوت الشخصية الساردة (فاطمة فخرو، أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)، من خلال تعدد ضمنى للرؤية السردية وأبعادها المؤشرة على دور السارد الفاعل ضمن إطار ما يقدمه هذا الفصل من معطيات حكائية. ويمكننا إجمالا تحديد عناصر هذا التراكب الحكائى فيما يلى:

(أ) الابن على فخرو وحكاية موته من على السطح.

(ب) حكاية محمود فخرو وقتله على أيدى المسلحين.

(ج) علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر.

وتشدد هذه العناصر الثلاثة على حضور السارد ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، فيغدو صوت السارد ممثلا لعناصر حكائية من بين أصوات أخرى للشخصيات الساردة التى تتمم من مواقعها الخاصة أجزاء كل حدث حكائى، وبذلك تعرف تمظهرات الرؤية السردية تراكبا موازيا آخر يتعالق مع معطيات هذا التراكب الحكائى، وفق مظاهر السياقات الحدثية ودورها فى صياغة العناصر التخييلية لفضاء هذا الفصل من الرواية. إن حضور السارد الفعلى، إذن، ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، يؤشران على «معرفته الكلية» لمعطيات كل مسار عبر تدخلاته المحددة والمركزة التى تفصح عن سلطته وأدواره النصية الراصدة لأفعال ومواقف الشخصية الساردة، وتلك هى خاصية التراكب الموازى الذى يتعالق مع التراكب الحكائى الذى حددنا عناصره أعلاه؛ فيصبح بذلك السارد مشاركا فى بناء العالم الحكائى، ونسقا خطابيا له خصوصياته ودلالاته، وبإمكاننا التمثيل لهذا التراكب الموازى بالفقرات النصية التالية بوصفه خطوة أولية لتوضيح معالم ذلك التراكب الذى لا يخرج عن قاعدة يتخذ وضعها توزيعيا وفق ما يلى:

١ـ خطاب الشخصية الساردة ← ٢ ـ خطاب السارد.

ــ «شو هالمصيبة، مصيبة جديدة، من يوم ما خلقنا و مصائب.

وفاطمة فخرو لا تفهم الآن أسباب هذا الوضع الجديد، فهى لا علاقة لها بالرجل لا من قريب ولا من بعيد..» (الرواية: ص٧٥).

من ذلك أيضا الفقرة النصية التالية:

«ـ لماذا يجروني إلى هنا.

تسأل وهم ينظرون إليها بعيون مليئة بالغضب ويوجهون إليها أسئلة لا تحصى» (الرواية: ص٧٦).

ومن ذلك أيضا:

«المصائب، والمصائب تتبعنى، منذ أن جاء بها من هناك ثم أمسك بها من يدها وأتى بها إلى بيروت» (الرواية: ص٧٧).

على أن هذا التراكب الموازى، بين خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد، يعرف عدة مظاهر لعل أهمها ذلك التقابل الذى يقيمه السارد فى حالة تلفظ الشخصية بخطاب حوارى مباشر يظل عبره خطاب السارد مستقلا وراصدا لعناصر وضع الحوار المباشر. ونكتفى للتمثيل على مظاهر هذا التقابل بالفقرة التالية:

« ـ أنا لا أستطيع أن أنسى السيارة.

قالت فاطمة لزوجها وهم يدخلون إلى بناية فى القنطارى.

ـ هذا بيتنا الجديد.

قال محمود لزوجته.

وكان بيتا كاملا، تلفزيون وراديو وبراد وكل شىء.

ـ السيارة جميلة ومريحة.

قالت فاطمة» (الرواية: ص٨٦).

وإذا بحثنا عن أساس لسانى للتمييز بين كلام الشخصيات الروائية (الساردة) و كلام السارد، فإنه يتوجب علينا، من البداية ، أن نلجأ إلى التعارض بين كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر) و كلام السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا؛ لماذا نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو التمثيل أو العرض، بينما يختفى هذا الشعور حينما يكون المستخدم هو الحكى. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع، فى كل عمل أدبى، بوضع خاص[١٨]، ينوع فى بنية الخبر الروائى. واستنادا إلى هذا التنويع الذى يمظهره التراكب الحكائى الموازى على مستوى خطاب الشخصية

وخطاب السارد، تقدم لنا حكاية موت على الابن وحكاية موت محمود فخرو على أيدى المسلحين، وتعرف كل حكاية التمظهر نفسه الذى حددنا بعض معالمه فى الفقرات السابقة، والمؤشر على الحضور الفعلى لصوت السارد الممتلك لرؤية من الخلف يرصد عبرها، ومن خلالها، مختلف التفاصيل:

«ركضت فاطمة.. نزلت مسرعة، كان الصبى مهشما، كتلة من الدم والعظام المكسورة والثياب، ورأت وجه فادى، كان شيئا مختلفا. وجه يرتعد، وهو يرتجف ويصرخ ويبكى، ثم انحنى على الصبى وحمله إلى المستشفى» (الرواية: ص٨٥).

«تقدمت باتجاهه، لكن الرصاص كان يئز فى الغرفة، وقفت فى الزاوية المقابلة انحنت. وهو يقف، يركع، رأت الدم، لم يكن يحمل مسدسه، كان الدم، يركع، ثم ينحنى ويسقط على جنبه الأيسر» (الرواية: ص١١٩).

وتتقدم الرؤية السردية فى هذا الفصل الثالث فى تعالقها مع التراكب الحكائى، بخصوص علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر، مؤطرة بصوت السارد الفعلى فى مواقع متعددة من فضاء هذا الفصل، مقدمة بذلك مجموعة من المعلومات الإضافية حول وضع خليل أحمد جابر بالخارج عبر الكثير من الحوارات التى تقيمها معه فاطمة فخرو التى يعبر من خلالها عن الكثير من همومه وتداعياته الذاتية من زوايا متعددة تنفتح عنده على إحالات تلامس الظروف المحيطة به وتبرر فى آن تصرفاته السلوكية، فعبر التداعى إذن، يمنح السارد لشخصية خليل أحمد جابر سلطة الكلام والاستذكار واستبطان علائق ثاوية فى أعماق الذاكرة، بوصفها عناصر يصبح من خلالها السارد مجرد وسيط فى نقل تفاصيلها وتحققاتها الكلامية التى تكسر من خطية ذلك التراكب الحكائى المؤطر لبنية المحكى فى هذا الفصل، عبر صيغ خطاب غير مباشر يحافظ على نسقيّة الترابط العام لعناصر ذلك التراكب. يقول السارد:

«تسأله عن اسمه

يسعل وهو يخرج عجوة الزيتون من فمه، ثم

يقول لها إنها امرأة عظيمة ويحدثها عن أمه» (الرواية: ص٨٩).

وتساهم صيغ التداعى المشار إليه سابقا، فى خلق وحدات حكائية تعلن من خلالها شخصية خليل أحمد جابر عن إيحاءات استذكارية وأحداث مشتتة. من ذلك مثلا، حديث أحمد جابر عن أمه التى ذهبت لزيارة قبر الرسول ولم تعد (ص٨٩)، وحديثه عن الشراشف البيضاء وعن أحمد وابنه (ص١٠١)، أو عن الملاكمة (ص١٠٢)، الذى يظل حديثا يخضع بدوره لصيغ خطاب مزدوج يتراوح بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، مستجيبة بذلك لطبيعة هذيان خليل أحمد جابر، موقف الهذيان هذا الذى تتعاطف معه فاطمة فخرو، وكما ينص على ذلك تدخل السارد:

«وفاطمة تعلم بماذا تجاوبه، إنه يهذى، لكن الحق معه، ربما الحق معه» (الرواية: ص١٠٣).

بهذه الاعتبارات، وغيرها، تنوع الرؤية السردية فى هذا الفصل من طرائق تعددها، وهو التعدد الذى لا يلغى حضور السارد ودوره فى توجيه مسار الحدث/ الأحداث، على الرغم من أنه يمنح الشخصية الساردة مسافة تمكنها من التعبير عن همومها وتصوراتها وهذيانها، إلا أنها مسافة تظل مؤطرة من قبل هذا السارد العالم بذلك الحدث وتلك الأحداث التى تنوع فى تحققات هذه الرؤية السردية.

ويمتد الفصل الرابع من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥٩، وهو فصل يتميز عن الفصول السابقة بتركيبة خاصة وبأبعاد دلالية مغايرة للتى حددنا بعض معالمها آنفا، ذلك أنه فصل يخلو من المطلع الذى عودنا السارد فى الفصول السابقة أن يفتتح به الحكاية؛ وعلى الرغم من غياب هذا المطلع التعريفى الذى يخصص كل فصل لشخصية ساردة، فإن بنية هذا الفصل تظل أيضا خاضعة لتعدد الرؤية السردية تبعا لتعدد الشخصيات الساردة.

وينقسم الفضاء النصى لهذا الفصل الرابع المعنون بـ (الكلب) إلى ثلاثة أقسام مركزية، يمتد القسم الأول من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥١، يؤطره صوت السارد الفعلى الذى يعرض لنا تركيبة حكائية تنمو علائقيا من بدء الحديث عن حادثة «بنك أوف أمريكا» واعتقال زين علول فالعثور على جثة خليل أحمد جابر، بينما يمتد القسم الثانى من صفحة ١٥١ إلى صفحة ١٥٩، تؤطره حكايتان مترابطتان فيما بينهما: حكاية الطبيب غسان بيطار ابن الدكتور مروان بيطار، وحكاية الدكتور سليم إدريس، لينفتح هذا القسم على قسم ثالث يختص بنشر النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى د.مروان بيطار، كما صدر فى صحف بيروت صبيحة يوم ٢٣ نيسان (أبريل) ١٩٨٠.

ويساعدنا هذا التقسيم الفضائى الأولى على إبراز طابع التراكب الحكائى الذى ينظم هذا الفصل، وهو التراكب الحكائى الذى يكشف أيضا عن تعدد فى الرؤية السردية انطلاقا من الحضور الإجبارى للسارد، وهو الحضور الذى يحقق لدى القارىء استراتيجية خاصة للتواصل تحافظ على دور السارد فى تقديم التفاصيل ومراحل تحققها، إنه الحضور القائم على معرفة كلية ورؤية من الخلف تمكنه من اكتساب معرفة بذاته وببقية الشخصيات الساردة وبالعالم التخييلى الذى يعرضه ويحكيه، استنادا إلى مصادر متعددة ومتنوعة تكشف عن وظيفة إثباتية أو تصريحية يعلّم من خلالها السارد على مصادر خبره التخييلى، وإذا كانت الإشارات التى تخص خليل أحمد جابر فى هذه الفصل تقتصر فقط على العثور على الجثة (ص ١٤٨)، ونشر النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى الدكتور مروان بيطار (ص ١٥٧)، فإن تراكبه الحكائى المؤطر لخطاب السارد ينوع فى أبعاده الدلالية المرتبطة بتلك الإشارات؛ هكذا تشكل حادثة «بنك أوف أمريكا» مطية للحديث عن مقتل الأمريكى جون كرونرد ماكسويل من قبل المناضل على شعيب، ويعتمد السارد فى صياغة تفاصيل هذه الحادثة على خبر صحفى يتكفل بقراءته أبو خليل. يقول السارد:

«أبو خليل يقرأ:

«الذى قتل الأمريكى جون كرونرد ماكسويل هو على شعيب الذى أفهم ماكسويل، بواسطة أحد الرهائن، لأنه يجهل الإنجليزية، أنه يريد قتله، لأن مهلة الإنذار التى أعطاها للسلطة انتهت. فقال له الأمريكى متوسلا، لا تقتلنى، ثم أطلق على شعيب النار على الأمريكى فى ظهره فسقط الأمريكى على بطنه يصرخ ويتوسل لعلى الذى رفسه مع مسلح آخر، يعتقد أنه جهاد أسعد، وأطلق عليه الرصاص مجددا، فأصابه فى صدره وفارق الحياة» (الرواية: ص ١٣٤).

وإذا كان هذا الخبر الصحفى يشكل «إيهاما مرجعيا»، أى إشارة سميائية متغيرة عن الواقع الحدثى، مادام الأمر يتعلق «ببلغة صحفية» مدمجة داخل النص فى شكل استشهاد على لسان «أبو خليل»[١٩]، فإن الخبر نفسه يخلق امتدادا حواريا يكذب ما ورد فى هذا الخبر من معلومات:

«- هل هذا معقول يا شباب. هذا حرام.

يقول أبو خليل.

- ثم نحن مع إسرائيل، الحرب هناك. هذا غلط.

- هذا كذب. كذب.

قال زين علول.

- على شعيب لم يقوصه من ظهره، قوصه فى صدره، نحن لا نقوص من الظهر، هذا كذب. الدولة تكذب» (الرواية: ص١٣٤).

ولذلك أيضا تم اعتقال زين علول واستنطاقه وتعذيبه، لأنه قال أشياء قد يفهم منها أنه يدعو إلى حمل السلاح ضد السلطة والانتماء إلى تنظيم على شعيب (ص ص١٣٥ـــ ١٤٠)، وهكذا يبدو أن هذا التراكب الحكائى الأول (حادثة بنك أوف أمريكا ـ اعتقال زين علول) يسعى لتأكيد ضرورة وضع حادثة خليل أحمد جابر فى إطارها السياسى الصحيح، فى المواجهة الحاصلة على الأرض اللبنانية، فى الحرب الأهلية المتفاقمة، وفى الصراع العام القائم فى المنطقة العربية إجمالا، ويصبح التفكير فى مقتل خليل تفكيراً ليس فى البعد الاجتماعى أو الطبقى وحسب، بل أيضا، وبخاصة، فى البعد السياسى الذى يمثله[٢٠].

وإذا كانت الرؤية السردية فى القسم الثانى من هذا الفصل، تضعنا أمام التمظهر نفسه الذى أشرنا إليه سابقا بخصوص الرؤية من الخلف وامتلاك السارد وضعا يمكنه من تتبع تفاصيل الحكاية، عبر معطيات الخطاب المباشر المرتبط بصيغ الحوار، أو الخطاب غير المباشر والمنقول، فإن هذا القسم يمتلىء أيضا بأبعاد دلالية تظل مرتبطة بالإطار العام للتراكب الحكائى كما يعرضه القسم الأول من هذا الفصل، وبذلك يضعنا هذا القسم الثانى أمام التشكل الخطابى نفسه لمحفل السارد، وهو التشكل الذى يخصب أبعاد الرؤية السردية ويعدد تمظهراتها قصد إغناء تلك الأبعاد الدلالية على مستوى التخييل، فى ارتباط بالكلية التكوينية العامة لهذا الفصل الرابع المتميز بنائيا وحكائيا، باعتماده على إنتاج «إشارات سميائية» تخلق الإيهام المرجعى الضرورى لتشكيل احتمالية الحدث التخييلى سواء على مستوى «الخبر الصحفى»، أو على مستوى «النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى»، وبذلك يرتكز هذا الإيهام المرجعى على ضرورة قراءة (الوجوه البيضاء) باعتبارها نصا روائيا يتوازى مع واقع محتمل يجاوز تقديرات الواقع الخالصة.

لقد تبين لنا، فى تحليلنا السابق بخصوص المعطيات المرتبطة بالخبر الصحفى، أنها معطيات تنهض على محمول معرفى وإخبارى يستثمره السارد حينما يعتقد بوجود مبرر لحضور ذلك المحمول، فبين إخبار البطل والعلم الكلى للروائى، هناك أيضا إخبار السارد، وهو إخبار لا يحيل إلى عدم معرفة السارد (برغم أنه يرد على لسان شخصية أبى خليل)، بقدر ما يغيب وجهة نظره التى ترد ضمنيا فى خطاب الشخصية الساردة، بشكل غير مباشر.

وتخضع هذه الاعتبارات، من جهة أخرى، للتواظف والتشارط نفسيهما المرتبطين بالمحمول المعرفى والإخبارى الذى يؤشر عليه تقرير الطبيب الشرعى لجثة خليل أحمد جابر، وهو التقرير الذى يتعامل مع عملية الاغتيال تلك بشكل موضوعى وعلمى، وفق طبيعة تقريرية تتحكم عادة فى صياغة التقرير الطبى لتشريح الجثث، على غرار التقرير الذى أنجزه د. مروان بيطار؛ ويتركب التقرير من خمسة محاور: الكشف الخارجى/ البطن/ القفص الصدرى/ اليد اليسرى/ الرأس. ولهذا التقرير الطبى امتدادات علائقية على مستوى بنية النص الروائى باعتباره كلاً، بحيث تتم الإحالة إليه فى موقعين اثنين: يكمن الموقع الأول فى افتتاحية هذا النص الروائى

أو مدخله، حيث نقرأ ما يلي: «(...) ويستطيع القارىء أن يكتفي بقراءة تقرير الطبيب الشرعي» (الرواية: ص١١)، بينما يرد الموقع الثاني في خاتمة الرواية المؤقتة بوصفه تعليلاً أو تبريراً لعدم إمكانية انتحار خليل أحمد جابر، وهذا أمر مستبعد، مادام تقرير الطبيب الشرعي:

«يؤكد استحالة أن يطلق الرجل النار على نفسه بالطريقة التي وجدت فيها الجثة (...) ضمن المستحيل أن يكون قد عذب نفسه بهذه الطريقة الوحشية. فتقرير الطبيب الشرعي واضح وصريح، لجهة تعرض الشهيد لتعذيب شديد يمكن مشاهدة آثاره» (الرواية: ص٢٤٦).

ومن ثمة، فإن احتواء هذا النص الروائي لتقرير الطبيب الشرعي يجد صداه في مدخل الرواية وخاتمتها وفق علاقة امتدادية يركز فيها السارد على عدم انتحار خليل أحمد جابر.

ويعرف الفصل الخامس، كغيره من فصول رواية (الوجوه البيضاء)، تراكبا حكائيا متعددا يعرض معالمه فهد بدر الدين، الشخصية الساردة لهذا الفصل، الذي يمتد من صفحة ١٦١ إلى صفحة ٢١٥، وينقسم بدوره إلى قسمين ينوعان في منظور الرؤية السردية بشكل متواز تنفرد في قسمه الأول الشخصية الساردة بسلطة الحكي، في الوقت الذي يغيب فيه صوت السارد الذي يحضر في القسم الثاني بشكل يؤطر صوت الشخصية الساردة على غرار ما تقدم من فصول.

ولكل قسم سردي خصوصياته الكتابية والدلالية، وهي الخصوصيات التي تميز الرؤية السردية وشكل المحكي تبعا لتميز هذا النص الروائي، وهي الطبيعة التي تفرض هذا التنوع حتى على مستوى صيغ الخطاب، كما سبق لنا أن أشرنا إلى ذلك، من خلال اعتماد السارد أو الشخصية الساردة، مثلا، على صيغ خطابية مسرودة أو منقولة أو معروضة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهكذا يعرف شكل المحكي في الفصول السابقة، وضمنها أيضا هذا الفصل الخامس، تنوعا سرديا على مستوى التراكب الحكائي، وهو التنوع الذي تمظهر أبعاده الشخصية الساردة حينما تحكي جزءاً من حكايتها بضمير المتكلم أو بضمير الجمع، ويمظهره أيضا صوت السارد الفعلي الذي يغير من منظور تلك الرؤية السردية تبعا لما يميز التراكب الحكائي من خصوصيات سردية.

وتنفرد الشخصية الساردة فهد بدر الدين، في القسم الأول من هذا الفصل الخامس، بسرد الأحداث والتفاصيل من خلال تراكب حكائي يمظهر تعددا للأصوات الساردة، مادام هذا القسم يركز على بعض المقاتلين «في القوات المشتركة للثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية» (الرواية: ص ص١٧٣ ـ ٣٧٤)، وينهض كل تراكب حكائي على استبدالات وانتقالات في مصائر الشخصيات الرئيسية على امتداد هذا القسم الأول. ويبدو من المفيد أن نتمهل قليلا عند هذا المبدأ العام الذي ينظم كل تراكب حكائي، سواء على مستوى الإجراءات أو على مستوى المقاصد، من أجل تحديد أولي لتعدد تجليات الرؤية السردية وشروط اشتغالها في المحكي الروائي.

وإذا كان صوت الشخصية الساردة فهد بدر الدين يعرض لنا تلك الاستبدالات والانتقالات في مصائر الشخصيات الرئيسية، فلأنه بنفسه عرف الاستبدال نفسه، من مقاتل يشارك في النضال إلى موظف في المركز التابع للقوات المشتركة. و الموقف نفسه يمثله صديق فهد بدر الدين «كمال»؛ كان يحدثه عن شوارع القدس قبل أن يرحل إلى أمريكا:

«كأنها شوارع القدس التي حدثني عنها كمال طويلا قبل أن يذهب إلى أمريكا، لكنه ذهب، ولم يذق طعم النار التي تدخل في الأحشاء» (الرواية: ص١٦٥)

وإلى جانب ذلك تعمد الشخصية الساردة أيضا إلى رصد ملامح الاستبدال الذى يرتبط بشخصية «نبيل» الذى يحلم بالعودة إلى برلين: «ونبيل يحلم بالعودة إلى برلين» (الرواية: ص١٧١)، كما يمكننا الوقوف عند الملامح نفسها فى التراكب الحكائى الذى تعكسه حكاية «سمر»، الطالبة فى الجامعة الأمريكية فى بيروت والمناضلة الغيورة التى تعمل أيضا فى مؤسسة للسينما، وتنتهى هذه الحكاية بالزواج من تاجر كبير و «غنى جدا»، بعدما كانت تنتقد مظاهر البرجوازية:

« تزوجت تاجرا كبيرا، قالوا إنه غنى جدا، ويشتغل فى تجارة السكر، ولكنها لماذا كانت تكذب، كانت فى لقاءاتنا تنتقد الأوضاع والمظاهر البرجوازية (...) ثم تتزوج تاجر سكر. لا أفهم » (الرواية: ص١٨٨).

هذه إذن بعض السمات الأساسية للتراكبات الحكائية التى يمظهرها صوت الشخصية الساردة، وهى سمات ترتبط بتحولات مصائر الشخصيات نفسها نتيجة ظروف الحرب. غير أنه بإمكاننا أيضا أن نقف على تراكب حكائى داخلى يرتبط دائما بصوت هذه الشخصية الساردة، ويعكس لنا تمظهرا حكائيا آخر يمثله حديث السارد عن معركة التلفريك:

«التلفريك، مرتفعات الزعرور، حنين يطل علينا، ونحن فى التلفريك، كنا فى شاليه من طابقين، والثلج يحيط بنا، الثلج فى كل مكان..» (الرواية: ص١٧٩).

وتعكس لنا هذه المعركة تحولا آخر فى مصير شخصية «سميح» الذى أصيب فى الهجوم، وقد حاول فهد بدر الدين أن يحمله إلى موقع آخر، غير أنه حينما يلتقى بالملازم أوّل عمر فى خيمته ليطلب المساعدة، يرفض هذا الأخير، بدعوى أن المنطقة سقطت فى أيدى العدو، وأنه من المستحيل العودة إلى المكان الذى ترك فيه «سميح»، ليتحول هذا الأخير من جريح ومصاب إلى شهيد، وهو التحول نفسه الذى عرفه الفتى الصغير الذى صادفه فهد بدر الدين ضائعا بين التلال، وتعامل معه كأنه أسير، ووعده بأن لا يقتله ، غير أن عمر خالف هذا الوعد:

«عمر يطلق من مسدسه والفتى يسقط على الأرض والدم، وآخرون يطلقون من رشاشاتهم ومسدساتهم وهو ينتفض بالدم» (الرواية: ص١٩٢).

بالإضافة إلى هذه التراكبات الحكائية التى يؤطرها صوت الشخصية الساردة، والتى حاولنا أن نحدد ملمحها الأساسى المتمثل فى الاستبدال أو الانتقال أو التحول الذى يعرفه مصير كل شخصية من الشخصيات التى أشرنا إليها، يظل صوت السارد حاضرا أيضا على مستوى قضية خليل أحمد جابر، فى هذا القسم الأول من الفصل الخامس، وتركز الرؤية السردية على مرحلة التحقيق التى يسردها (فهد بدر الدين) نفسه بضمير المتكلم، غير أنه ينوع فى طرائق صياغته للخبر الروائى استنادا إلى أسلوب غير مباشر لا يقدم لنا معلومات جديدة حول مقتل خليل، وإن كان ينفى أن يكون الشباب وراء ذلك:

«أنا متأكد أن الشباب لم يفعلوا له شيئا، مجرد تحقيق بسيط. ثم أطلقوه. هل يمكن. لا. لا يمكن. من قتله إذن، هل صحيح. لا. لا يمكن» (الرواية: ص١٩٧).

كما تتم الإشارة، فى السياق نفسه، إلى فاطمة فخرو وعلى كلاكش أثناء التحقيق، ليكون صوت الشخصية الساردة تعليقا حول اعترافاتها، تقول الشخصية الساردة معلقة على كلام فاطمة فخرو:

«كيف تقول إنه يطرش الحيطان ويمزق الملصقات. هذا غير معقول. أنا متأكد أنه رجل عادى» (الرواية: ص١٩٧).

وتقول معلقة على كلام على كلاكش:

«ماذا يستطيع هذا المسكين أن يفعل لابنته، على كل حال. أنا لا أتدخل فى هذه الأمور» (الرواية: ص١٩٨).

هكذا، يعلن صوت الشخصية الساردة فى هذا القسم عن تراكب حكائى آخر له ما يبرره على مستوى ارتباطه بالحكاية الإطار، أو على مستوى تحول مصائر الشخصيات والإحالة على خليل أحمد جابر أثناء التحقيق، هذا بالإضافة إلى العلائق الحوارية التى يؤطرها صوت الشخصية الساردة ويشهد عليها، على مستوى تنويع الخبر الروائى بتراكب حكائى يولّد أصواتا روائية تتقاطع مع غلبة الصوت الروائى الواحد (صوت السارد)، من خلال مادة الحكى وشكل المحكى ومكوناته الحكائية والخطابية.

ويمتد القسم الثانى من هذا الفصل من صفحة ٢٠١ إلى صفحة ٢١٥ مشكلا بذلك وضعا آخر للشخصية الساردة فى علاقاتها مع السارد الفعلى الذى يؤطر أحداث هذا القسم، فيعمل فى البداية على تقديم النقيب «عمرو سمير» أبى جاسم المسؤول عن المكتب الذى يعمل فيه فهد بدر الدين، كما أنه أحد كبار المسؤولين عن منطقة بيروت الغربية، وبذلك تترواح الرؤية السردية فى هذا القسم بين صوت الشخصية الساردة وصوت السارد ودوره المباشر فى متابعة تفاصيل الأحداث من الخلف، وإن كانت الشخصية الساردة تستقل بمنظور الخطاب الحوارى المنقول والخاضع لسياق الحدث الذى يعرض له السارد من قبل ويمهد له، والمثال التالى يوضح هذا المنظور بشكل جلى. يقول السارد:

«ثم حذف فكرة أن يكونوا هم القتلة.
ـ لا يمكن، إنهم لا يقتلون من أجل محبس، هل هناك، وبعد كل هذه البنوك التى سرقت، من يقتل رجلا من أجل محبس ذهبى رفيع وتافه، ولا يساوى أكثر من مئتى ليرة» (الرواية: ص٢١١).

وتمتد الرؤية السردية فى هذا القسم حسب الطريقة التى يمظهرها بها صوت السارد، من مرحلة التحقيق مع خليل أحمد جابر، إلى إجراءات الدفن التى يخبرنا السارد أنها تمت تحت إشراف أبى جاسم نفسه:

«قام هو بنفسه بالإشراف على إجراءات الدفن، ذهب إلى منزل المغدور وأبلغ زوجته أن خليل جابر قد اعتبر شهيدا (..) وأبو جاسم جلب بنفسه ملصقات الشهيد خليل أحمد جابر إلى البيت، ووقف إلى جانب الزوجة والأقارب، وصار يتقبل التعازى» (الرواية: ص٢١١).

سبق أن أشرنا ، فى موضع آخر، إلى أن السارد الفعلى هو صوت حكائى يسعى فى رواية (الوجوه البيضاء) إلى تنويع بنية الخبر الروائى وتوجيه مساراته، فتأتى تمظهرات السارد لتؤطر السياقات الحدثية لحكى الشخصية الساردة، ولتظل تلك التمظهرات كاشفة لتدخلات السارد المباشرة ضمن السياقات الحدثية نفسها، اعتبارا للوظيفة التوجيهية ودورها فى خلق تشخيصات حكائية تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع لحظات رصد السارد لهذا السياق الحدثى. ويقوم الفصل السادس من رواية (الوجوه البيضاء) على هذه الاعتبارات وغيرها ضمن مستوى اشتغال البنية السردية؛ فهو يمتد من صفحة ٢١٧ إلى صفحة ٢٤٣ مشكلا بذلك تراكبا حكائيا يؤطره صوت السارد وحضوره وراء تشغيل التخييل السردى الراصد، لا وعاء الشخصيات وعلاقاتها بالواقع القائم وبمصائرها. غير أن حضور صوت السارد هذا لا يمنعه من تنويع منظورات الحكى، وهو التنويع الذى يستهدف أساساً حضور صوت الشخصية الساردة (ندى النجار، الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر) التى تمارس عملية الحكى عبر ضمير المتكلم، أى ضمير شخصى يساهم فى تأطير البرنامج السردى لهذا الفصل، وإذا ما تم تغيير منظور الحكى وتغييب هذا الضمير السردى، فغالبا ما يلجأ السارد ـ عبر ضمير الغائب

وصيغ فعل الماضى - إلى تحويل المنظور السردى والكشف عن مسارات حكائية جديدة.

وتركز الرؤية السردية فى هذا الفصل، بصفة عامة، على تراكب حكائى دائرى يعمد فيه السارد إلى تكثيف اللحظات عبر الإحالة على سياقات ووقائع حكائية تنفتح على موت أخى «ندى النجار» / أحمد خليل، ليستقل المقطع السردى التالى - على لسان نديم النجار- بالحديث عن «أبو سعيد» اللحام وتنظيمه السرى، ثم تتحول الرؤية السردية للتركيز على موت خليل أحمد جابر. وكما سبقت الإشارة، فإن هذا التراكب الحكائى الدائرى الذى تركز عليه الرؤية السردية يتعالق مع صوت السارد وطبيعة صيغ المحكى الذى يحيل بدوره إلى الطابع التذكرى (علاقة ندى النجار بأخيها الشهيد) وما يخلقه من أبعاد تخييلية على مستوى العلائق بين الشخصيات حكائيا وإيهاميا، وتركيب الكثير من العناصر المرجعية والإحالية الممكنة التى تقوم عليها علاقة السارد بالشخصية الساردة، ومنح الاعتبار لتلك الأبعاد التخييلية التى تعنى أساسا داخل هذا النص الروائى، عموما، بتشغيل البعد المرجعى وتضمينه ضمن سياقات المحكى. إن حضور صوت السارد فى هذا الفصل يرتبط إذن بالرؤية الخلفية الملتقطة للتفاصيل وتركيب المسار السردى. ولذلك ترتبط تجليات صوت السارد، فى افتتاحية هذا الفصل، بوقائع حكائية صغرى ترد متداعية ومكثفة ، وتعمل على صوغ بنية سردية استبطانية تؤكد حضور هذا الصوت السردى وانخراطه الكلى فى صميم الحكاية، يقول السارد:

«جاء خبر الاستشهاد، وكانت ندى فى منزل ذويها بالصدفة. جميع الناس يقولون إنها ملأت الدنيا عويلا وصراخا، خرجت من البيت حاسرة الرأس حافية القدمين، وهى تولول وترقص فى الشارع، ثم لم يتوقف حزنها وصارت تقضى كل وقتها فى منزل ذويها ولا تعود إلى البيت. تبقى هناك. وتنام هناك. لم يعترض نديم النجار على هذا الوضع، هو أيضا شعر بحزن لم يشعر بمثله فى حياته» (الرواية: ص٢١٧).

وتستهدف هذه البنية الاستبطانية التى تطبع صوت السارد تأكيد تعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بناءً على ما يقدمه التراكب الحكائى المشار إليه أعلاه من خصوصيات، تؤشر على تعدد مواز للأصوات الساردة وما تحققه من سياقات حدثية وسجلات كلامية ضمنَ هذه البنية السردية عبر الحوار المباشر و/ أو المنقول، كما يعكس ذلك المقطع السردى التالى:

«ونديم النجار جالس. الرجال ينظرون إليه، ومضى على وفاة الشهيد أسبوع كامل (...).

ـــ مسكينة.

قال أحد الرجال ملتفتا إلى نديم:

ـــ والله أخته.قلب الأخت. الأخت جوهرة.

قال آخر:

ـــ بالله، كم.هى عاطفية. تكاد تموت.

ـــ راحت على الذى راح.

أجاب آخر» (الرواية: ص ص٢١٨ــ ٢١٩).

ويرتبط تعدد الأصوات الساردة بطرائق الاستحضار المعرفى من طرف السارد الفعلى الذى يمنح كل صوت سردى قدرة تركيبية على التعبير، من غير أن يشكك هذا الاستحضار فى معرفة السارد الذى يظل، على الرغم من ذلك، يعلم كل شيء عن شخصياته (فى الوقت الذى يجهل فيه قاتل خليل أحمد جابر)؛ ولذلك فإن هذا الاستحضار يرتبط برغبته الملحة فى المزيد من المعرفة التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثم تختفى على امتداد هذا النص الروائى مؤشرات الانتقال من خطاب

السارد نفسه إلى خطاب الشخصية الساردة، وعادة ما يتم هذا الانتقال بشكل مباشر، ليعلن السارد عن حضوره المستقل، ولتستمر الشخصية الساردة فى الحكى بضمير المتكلم وبزمن نحوى مغاير، بما هما مؤشران نصيبان واضحان لدور الوساطة بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة. ولعل النموذج التوضيحى التالى خير مثال على ما أوردناه سابقا:

«وعادت ندى إلى البيت، ولكن منذ تلك اللحظة، شعرت وكأنها لا علاقة لها بهذا الرجل. كيف يفعل ذلك أمام الناس، لا يريدنى أن أبكى، صار البكاء ممنوعا. هذا أخى، لو مات أخوه لملأ الدنيا صراخا، لكن لأنه أخى يفعل هذا..» (الرواية: ص ص٢١٩ ـــ ٢٢٠).

إن زمن الخطاب فى النموذج التوضيحى يحيل إلى زمنين مرتبطين بنمطين للحكى، بحيث ينتظم الزمن الأول: (الزمن الماضى) حول صوت السارد استنادا إلى الصيغة النحوية للفعل: (عادت، شعرت)، فى حين ينتظم الزمن الثانى: (الزمن الحاضر) حول صوت الشخصية الساردة استناداً إلى الصيغة النحوية للفعل المضارع: (يريدنى، أبكى..)، وتلك تشخيصات أولية تحيل إلى طرائق الاستحضار المعرفى عند الشخصية الساردة، وهو الاستحضار الذى يظل رهينا بالزمن الحاضر، فى حين تظل طرائق الاستحضار عند السارد مرتبطة بالزمن الماضى، دون أن يعنى هذا الأمر أن خطاب الشخصية الساردة لا ينتظم حول الزمن الماضى، بل على العكس من ذلك، تنوع هذه الأخيرة فى نمط حكيها مستحضرة وقائع الماضى فى الحاضر عن طريق الاستذكار، تقول الشخصية الساردة:

«أنا أحبه، يعنى هل يمكن لامرأة أن لا تحب زوجها، ونديم كان جيدا، يشتغل كثيرا، وحالتنا لا بأس بها والحمد لله. أمى كانت مترددة. دكان فليبرز يعنى القمار، أنا لا أزوج ابنتى لمقامر، أبى حسم المسألة، الولد طيب وابن عائلة ومن المنطقة، وأنا وافقت على رأى أبى» (الرواية: ص٢٢٠).

وتقودنا وظيفة الاستذكار إلى اعتباره شكلا من أشكال الاستحضار المعرفى الذى تعدد، من خلاله، الشخصية الساردة فى منظور الحكى والرؤية الساردة، وهو التعدد الذى يظل مقيدا بطبيعة التراكب الحكائى الذى تمظهره ندى النجار باعتبارها شخصية ساردة، فى علاقتها مثلا مع زوجها نديم النجار الذى يتحول بدوره إلى صوت سردى رئيسى يتكفل بسرد حكاية أبى سعيد اللحام وتنظيمه السرى:

«أنت لا تفهمين شيئا، لا أحد يفهم شيئا، وهم و الله جدعان ووحوش. هذا اللحام، هذا أبو سعيد اللحام، ياعينى، ترك الملحمة وذهب. أخذ شغيلة الملحمة وجمع حوله الشباب وذهب. هذا تنظيم، ياعينى على التنظيم» (الرواية: ص ص٢٢٣ ـــ ٢٢٤ وما بعدها).

وبذلك تمثل حكاية أبى سعيد نموذجا لنمط من المسلحين الذين يغتنمون الحرب وغياب الانضباط السياسى فيها، كفرصة يستغلونها للنهب والاعتداء والتحشيش والقتل(٢١).

وكغيرها من الشخصيات الساردة التى تنوع وتعدد فى الرؤية السردية لرواية (الوجوه البيضاء)، تركز ندى النجار أيضا على قصة موت أبيها خليل أحمد جابر، وتستهل حكيها تحديدا من لحظة انعزال خليل أحمد داخل غرفته:

«أنا لم أفهم القصة منذ البداية، لماذا بقى أبى فى الغرفة، أنا متأكدة أن الحق على أمى،

امرأة لا تطاق. أمى تقول إنها تنظف الغرفة كل يوم، من أين الرائحــــة إذن» (الرواية: ص٢٣٦).

ومما يمكن ملاحظته على خطاب هذه الشخصية الساردة، حيرتها وعدم فهمها للكثير من الأوضاع والمواقف، فتتداخل عناصر الحكى فيما بينها بشكل مكثف ماضيا وحاضرا، عبر لغة إيحائية بما تحمله من ألم وتوتر: أنا لم أفهم القصة منذ البداية/ أنا لا أفهم كيف وافقت أمى/ ولكن كيف يتركونه هكذا/ أنا لا أفهم ، المسألة بأسرها لم تدخل فى رأسى/ أنا لم أعد أستطيع أن أفكر فى الموضوع/ ، فتكون نتيجة هذه الحيرة وعدم الفهم هذا إصرار الشخصية الساردة على القول:

«لا يهمنى أن أعرف من هو القاتل، يعنى لو عرفنا القاتل. ماذا سنفعل. نأخذ بالثأر. من سيأخذ بالثأر، نديم المرعوب، أم زوج الست سعاد، لا لن نأخذ بالثأر، فهم مسلحون بشكل مخيف، ونحن لن نستطيع أن نقاومهم، العين لا تقاوم مخرز» (الرواية: ص٢٣٧).

وهذا إصرار من الشخصية الساردة نفسها على عدم المعرفة، غير أن هذا الوضع يولد لديها نوعا من الخوف المرتبط بالأم، خاصة بعدما مات خليل أحمد جابر:

«أنا لم أعد خائفة عليه، هو مات واستراح، أنا خائفة على أمى (٢٣٧)، / لكن أمى، أنا صرت أخاف عليها ومنها، لم تعد هى نفسها» (٢٤١)/ أنا خائفة (٢٤٣)».

ويكاد هذا الخوف الذي تعبر عنه الشخصية الساردة يشكل قضية الرواية ذاتها ، وقضية شخوصها الذين يعرفون - تقريبا - الوضع نفسه وهم يقدمون شهاداتهم حول ظروف وواقع اغتيال خليل أحمد جابر ، فتكون الشهادة شهادة اغتيالات متعددة أكدها التراكب الحكائى لهذا النص الروائى ، فكل صوت سردى يتخذ من قضية خليل أحمد جابر مطية لوصف وتقديم اغتيالات أخرى ، هى مصدر خوف دائم وتوتر متواصل.

يستحضر الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء)/ خاتمة مؤقتة/ مجموعة من الاستراتيجيات السردية المرتبطة بوظائف السارد وطبيعة المحكى ضمن تعدد الرؤية السردية التى أشرنا لبعض مستوياتها فى تحليلنا السابق، وتعمل هذه الاستراتيجيات السردية على استثمار مقصود لنوع من «الميتا - خطابات» يوظفها السارد ضمن المحكى وضمن سياقه التخييلى الذى يعيد صوغ تضمينات ذلك «الميتا - خطاب»، تلك التضمينات التى تشمل المؤلف والقارىء والناقد ضمن أفق تخييلى ومحتمل يفصح عن لعبة الكتابة ومرجعية عنصرها الحكائى، إن هذه الاستراتيجيات السردية ماهى إلا إطار عام لطبيعة التخييل الروائى وعلاقته مع الواقع أو المرجع من حيث هو شرط أساسى أوّلىّ لاستحضار علاقة أخرى موازية تواكب تلك الطبيعة، وتتعلق خاصة بعلاقة الاحتمالية التى يتضمنها هذا النص الروائى ويكشف عنها بشكل واضح عبر الكثير من الصيغ وطرائق الكتابة.

هكذا ينفتح هذا الفصل الأخير الذى يمتد من صفحة ٢٤٥ إلى صفحة ٢٧٦ ، على إعادة تأكيد يخص طبيعة المحكى نفسه، وهو التأكيد الذى افتتح به السارد هذا النص الروائى: «هذه ليست قصة» (ص٢٤٥)، ومن ثمة، يمتلك هذا النص تشكلا خاصا فى رؤيته السردية وأفق تلقيه، ولذلك يضعنا صوت السارد، منذ البداية، أمام لعبة الاشتغال السردى لهذا النص الروائى بصفة عامة، ولهذا الفصل الأخير بصفة خاصة. ولقد سبق لنا، فى موقع آخر من تحليلنا، أن أشرنا لبعض تمظهرات هذا الاشتغال ضمن حديثنا عن (بنية المطلع: الشكل والوظيفة)، ولذلك سنكتفى فى هذا الحيز باستجماع

خلاصاتنا الأولى وإعادة تركيبها وتحديد خصوصياتها النصية وفق ما يقدمه لنا صوت السارد الفعلى من منطلقات يعمد، من خلالها، إلى تكسير مسار التخييل السردى، خاصة حينما يستحضر مجموعة من المواثيق المرجعية التى تعدد بدورها منظور الرؤية السردية على مستوى الحكاية/ (المحكى) والخطاب / (طريقة الحكى).

ويتم استحضار تلك الصيغ «الميتا — خطابية» بشكل متفاوت من خلال تدخلات السارد الذى لا يستبطن فقط سرائر الشخصيات الساردة، وإنما يؤكد لعبته الإيهامية من خلال تقاطب أولى بين السارد نفسه ومؤلف هذه القصة، تقاطب يتضمن شعورين متوازيين يؤطر أولهما الثانى ويخضعه لقوانين تلك اللعبة الإيهامية، يقول السارد:

«وأنا فعلا أشعر بحيرة كبيرة.../ مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع ولا يعرف» (ص٢٤٥)/ مؤلف هذه الرواية يكذب» (ص٢٧٤).

وعلى هذا النحو ينوع السارد فى شكل حضوره عبر الإحالة — من داخل المحكى نفسه — على ميثاق مرجعى يرتبط بالمؤلف الفعلى لهذا النص الروائى (إلياس خورى) : (الرواية: ص٢٤٦)، كما يحيل الميثاق المرجعى نفسه على عنوان الرواية نفسها: (قصة الوجوه البيضاء: ص ص٢٤٨ — ٢٤٩)، كما يعمل هذا التنويع أيضا على رصد تضمينات أخرى ترتبط بالقارىء (ص ص٢٤٨ — ٢٧٥)، والناقد (ص٢٤٨)، وبذلك تتعدد تنويعات السارد على امتداد المحكى بغية خلق عالم روائى تخييلى يغير ويفضح الموقع الذى يحتله هذا المؤلف الواقعى، ويكشف عن حيرته وضياعه. هكذا، إذن، يستقل السارد بعرض تفاصيل وأحداث هذا الفصل الأخير، ويعرض لتراكب حكائى آخر يقوم بدوره، على غرار التراكبات الحكائية السالفة، على فكرة الموت من حيث هو إشكال وجودى عام لا يستقل أيضا عن كينونة السارد والوضع الذى يحيط به.

يركز التراكب الحكائى الأول الذى يحيل إليه هذا السارد، على قدرته على الاستذكار والعودة إلى ماضى الطفولة ليحكى حكاية انتحار جاره الخياط:

«كان خياطا، وأنا بالكاد أذكر الحادثة، كنت فى السادسة من عمرى، وكنت ألعب فى الشارع مع أطفال الحى لعبة الشليك، وهى لعبة معقدة جدا (...) عندما سمعنا الصراخ من منزل الخياط، ركضنا، جميع الأولاد ركضوا، وكان الناس يركضون(...) إنه انتحر لأنه كان مديونا» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويظل هذا الاستذكار أيضا مرتبطا بهذا البعد الزمنى التحقيبى، فتكون الإشارة إلى فترة الشباب بشكل عابر وسريع:

«(...) وأنا عندما أصبحت شابا، كنت آخذ الحسكة مع صديقتى الجميلة ثريا، ونجدف فنصل إلى صخرة الرويشة حيث نسبح» (الرواية: ص٢٤٧).

ويركز هذا التراكب الحكائى الذى يورده السارد على التنويع فى الرؤية السردية، على الرغم من ارتكازه أساسا على ضمير المتكلم الذى يؤشر على علاقة هذا السارد بالقصة التى يرويها، وبذلك لا تنفصل هذه الرؤية السردية عن مقولة الضمير الذى ينوع فى مستويات التخييل، واختياراته السردية والحكائية على مستوى التراكب الحكائى نفسه الذى يؤكده السارد نفسه:

«لو أردت البحث عن المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلا بقصة الفلسطينى

الذى وجد منتحرا فى مراحيض المطار، أو قصة الدكتور صديقى عجاج «أبو سليمان» وغرامياته التى لا تنتهى، أو حكاية جارتنا أم محمد والطريقة التى مات بها زوجها. فلأحاول، ربما قد يعطى هذا لروايتنا بعض المعنى ويقربها من النهايات السعيدة التى نسعى إليها جميعا، حين نستخدم عبارة: مسك الختام، وينقذنا، وهذا هو الأهم، من هذه السوداوية المفرطة التى غرقنا بها» (الرواية: ص٢٤٩).

ويشخص لنا السارد، بهذا الاختيار والإخبار، مستويات هذا التراكب الحكائى ودلالاته المصاحبة التى تنوع فى شكل الكتابة السردية الروائية، وفى مبناها الحكائى العام، من خلال وظيفية تدخلات السارد فى سياق ذلك التراكب الذى يخضعه لمبدأ تنظيمى يظل متعالقا ومتناسقا وفق طرائق حضوره (أى السارد) ضمن كل تراكب حكائى، عبر ما يورده من تضمينات تمهيدية تتوسط بيننا وبين كل حكاية، يقول السارد:

«أما حكاية الفلسطينى الذى وجد مشنوقا فى مراحيض المطار، فهى حكاية عادية جدا، وسردية، ولا تحتمل أية فانتازيا كتابية، لا الفلاش باك ممكن، ولا التداعى ولا الإيقاع اللغوى «(الرواية: ص٢٤٩).

وإذا كان هذا التضمين التمهيدى ينوع فى تدخلات السارد «النقدية» عبر استثمار مجموعة من المصطلحات التى تحيل إلى لغة واصفة، فإنه ، مع ذلك، تضمين يسير بموازاة شكل الحكاية وطبيعة تشكلها ضمن خطاب السارد نفسه، من خلال رغبته فى امتلاك قدرة على الكتابة أو الحكى وبناء عالم روائى متماسك الوحدات والمواقف.

وهكذا يكتسب كل تضمين تمهيدى أسئلته الخاصة على مستوى طرائق الكتابة وطرائق السرد وطرائق الانتقال من تراكب حكائى إلى آخر، عبر ربط السابق باللاحق، بوصفه اختياراً أولياً للحفاظ على خطية وتناسق الحكاية/ الحكايات فيما بينها، وبهذا الشأن، يقول السارد أيضا:

«أخبرت هذه القصة [أى قصة الشاب الفلسطينى] للدكتور عجاج «أبو سليمان»، من أجل أن أخفف عنه، فالدكتور عجاج أبو سليمان يصر على أنه أكثر الناس تعرضاً للظلم» (الرواية: ص٢٥٩).

أو قوله مثلا:

«إذن نعود إلى المشكلة» (الرواية: ص٢٧٢).

وبذلك يظل هذا التراكب الحكائى الذى يحتويه هذا الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) مؤطرا بصوت السارد الفعلى الذى يسرد بدوره ـــ على غرار الشخصيات الساردة ـــ حكاياته الخاصة، ويؤكد ـــ كما أكدت الشخصيات الساردة ـــ حيرته وعجزه عن معرفة سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر، على الرغم من أنه فضل أن يترك الكلام للوثائق وأن لا يتدخل فى الموضوع، ربما ، وحسب تعبير السارد نفسه، «استطاعت الوثائق التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية ص١٣)، وأمام هذا الوضع المحير لا يجد السارد بدأ من الاعتراف، مرة أخرى، كما اعترف فى افتتاحية الرواية، بأن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه ، قد يدخل إليها الشك (الرواية: ص٢٧٥).

محاولة تركيب:
التراكب الحكائى: المحكى بين الموت وافتراض الحياة:

تضعنا رواية (الوجوه البيضاء) إزاء النص الروائى الذى يعدد فى تمظهرات الساردين وفى وجهات النظر

التى تطبع هذا التراكب الحكائى الذى تنجزه كل شخصية ساردة من موقع خاص بها يختزل جانبا معينا من الحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، كما تضعنا هذه الرواية إزاء سياقات سردية تتعالق مع الموت من حيث هو بعد تيمى مؤطر لوجهات النظر تلك، فيتداخل الحكى ويحاصر بهذا البعد المؤرق الذى يركب البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء)؛ تلك البنية التى، وإن كانت تنفتح بالإعلان عن مقتل خليل أحمد جابر والبحث عن أسبابه، فإنها تنغلق بافتراض الحياة وإمكانية تجلية ثلاثة احتمالات متوازية يقدمها السارد بوصفها اختيارات تركب طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة، وتستحضر أيضا الطابع المؤرق لهذه الخاتمة فى علائقه مع طرائق بناء عناصر ومعطيات التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه فيما سبق من تحليل، يقول السارد:

«ولكن، لنفترض أن خليل أحمد جابر لم يقتل، وأنه يبدو الآن فى شوارع بيروت ويحاول أن يمحو ويطرش الحيطان فماذا سيحصل. أحدهم قد يقول إنه لا خطر منه، أو عليه، وإنه بالتالى لا ضرورة لقتله.

وآخر قد يقول إنه لابد من قتله.

وثالث قد يجد نفسه فى الحيرة الكاملة ولا يعرف أن يجاوب على سؤالنا.

هناك إذن ثلاثة احتمالات. والله أعلم» (الرواية: ص ٢٧٦).

إن طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة ترتبط أيضا بطرائق صوغ خطاباتها، بما فى ذلك خطاب السارد نفسه، تلك الطرائق التى تعدد فى اختيارات بناء منظور الحكى ووحداته الأكثر توظيفا فى رواية (الوجوه البيضاء)، ومن ثمة يرتبط حضور السارد والشخصية الساردة بالكثير من الانتظامات التى تطبع خطابهما، وهو ينوع فى طريقة عرض تلك الوحدات المشهدية والإخبارية والسردية دون أن ينفصل كلام الشخصيات عن كلام السارد، إذ إن لكل منهما، فى هذا النص الروائى، أوضاعه الخاصة وتشخيصاته ومظاهره الرئيسية، وهذه إجراءات أولية لها ما يبررها على مستوى حضور الصوت السردى ضمن سياقات الحكى، وازدواجية منظوره الذى يركز فى رواية (الوجوه البيضاء) على: السارد والشخصية الساردة.

هكذا تتحدد الوحدات المشهدية والإخبارية والسردية فى هذا النص الروائى، بإجراء أساسى لا ينفصل عن النظام التعبيرى العام لكل من السارد والشخصية الساردة، هذا النظام الذى يتخذ شكلا تعبيريا شفويا، ويتضمن امتدادات متعددة للوظائف التى يمكن أن يضطلع بها السارد. وإذا كان هذا الطابع الشفوى يتشكل تبعا للعلاقة المنفتحة والمميزة لهذا النص الروائى الذى يستند إلى إجراءات التحقيق فى الجريمة فإنه، مع ذلك، ينوع فى مستوياته السردية، لأن مثل هذا الطابع يحقق مراتب متعددة لذلك النظام التعبيرى ولوظائفه وأوضاعه.

وتمدنا عناصر تحليلنا السابق لرواية (الوجوه البيضاء) ببعض التوجهات التى يعرض لها هذا القسم من التحليل الذى سيسعى إلى تحديد بعض طرائق صوغ خطاب السارد والشخصية الساردة، واقتراح إمكانية أولية للإفادة من طرائق ذلك الصوغ فى تحديد خصوصية كل خطاب على حدة، ومكوناته وقواعده التى تخلق حركيته ورؤيته للعالم. ومن ثمة، فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيا، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائى الذى يمظهره هذا النص الروائى، من خلال

حركيته ورؤيته للعالم . ومن ثمة . فإن مظاهر التراكب الحكائي لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا ، مبدئيا ، التحديدات الاعتبارية التالية :

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائي الذى يمظهره هذا النص الروائى ، من خلال تعدد المنظورات الذى يشمل أيضاً تعدد أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثمة يظل خطاب السارد متوزعا داخل النص الروائى على مستويات نجملها فيما يلى:

(أ) خطاب مستقل بالمدخل التمهيدى: (الرواية: صفحات ٩ ــ ١٣)، وهو خطاب يمثل دور الوسيط بين القارىء والنص، ويمكن السارد من الحكى بضمير المتكلم بوصفه اختياراً أولياً لطبيعة المنظور السردى ووظيفته التقديمية التى تحاول ضبط مكونات الحكاية، وهكذا يصبح ضمير المتكلم عنصرا أساسيا فى توجيه المسار العام للأحداث والتفاصيل، من خلال التركيز على محفزات متنوعة تأخذ أهميتها من كونها تؤكد الإيهام الضرورى فى طريقة عرض الخبر الروائى، ومن هذه المحفزات يمكن الإشارة مثلا إلى مكونين أساسيين:

ـ مكون التأكيد والحيرة، ويظهر جليا من خلال النماذج التالية:

«والحقيقة أنها لم تحدث هكذا/ والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا/ وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة» (الرواية: المدخل. صفحات: ٩ـ١٣).

ـ مكون المتابعة والرصد، وتعكسه النماذج التالية:

«وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة/ تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا/ وأنا الآن أكتب القصة» (المدخل: ص ص٩ـ ١٣).

ولنا أن نشير أيضا إلى أن امتدادات هذا الضمير السردى تراهن على حضور مواز ومشترك على مستوى التوظيف فى الخاتمة المؤقتة لهذا النص الروائى، حيث يؤطر المحكى بضمير المتكلم الذى يمكن السارد من امتلاك سلطة الحكى، وهو يزاوج بين هذا الاختيار وعلائقه على مستوى ضمير الجمع الذى ينوع فى تلك الامتدادات، وفى تمظهرات السارد أيضا:

«والمشكلة الكبرى هى أننا لم نستطع معرفة القاتل (...) حتى لو عرفوه فإنهم لن يقولوا لى، وحتى لو قالوا لى، فإنى لن أقول هذا لأحد، وحتى لو قلته، فإنى بالتأكيد لن أجرؤ على كتابته» (الرواية: ص٢٤٥).

على أن هذا التركيب أو المزاوجة يشكلان وظيفة أساسية للسارد ضمن حدود كونه لا يظهر باعتباره منتجا للخطاب، ولكن أيضا باعتباره ذلك الذى يتأمل فيه ويعلق عليه[٢٢]. ومن الواضح أن حدود هذا التركيب تعدد بدورها فى منظور الحكى ومنظور الصوت السردى، ولذلك غالبا ما يأتى ضمير الجمع، هذا، ضمن سياق الحكى، الأمر الذى يستدعى طرح التساؤل التالى: هل يعكس هذا التعدد على مستوى التحديدات الأولية لتمظهرات الضمير تطابقا أم تشابها بين الضمير الأول والثانى؟

ربما قد يكون من الصعب الإجابة على هذا السؤال، خاصة أن اشتغال هذين الضميرين يرتبط أساسا بالسارد. ومن ثم، يسعى هذا الاشتغال إلى تحقيق مستويات تعبيرية تنوع فى وظائفه وفى استعماله لصيغ التلفظ وتوصيفاتها المتعددة، كاعتماده، مثلا، على بنية المثل وعرضها مؤطرة بضمير الجمع بوصفه مقولاً يحيل إلى معرفة مشتركة بيننا، فى حين يتم استبدال هذا الضمير ليأخذ المحكى مسارا سرديا آخر عبر ضمير المتكلم، يقول السارد مثلا:

«هكذا تعلمنا، كل علة ولها معلول، وكل

نتيجة ولها سبب، وكل ولادة يعقبها موت.

هكذا تعلمنا وتعلمنا.

ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع.

من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.

القناعة كنز لا يفنى.

خير الكلام ما قل ودل.

(...)

ومع محاولتى المخلصة للانتقال إلى جو آخر، فـقـد فـشلت..» (الرواية: ص ص٢٧٣ ــ ٢٧٤).

(ب) ــ خطاب محايد وتقديمى للشخصية الساردة تمظهره بنية كل مطلع، حيث يرتبط حضور السارد بتقديم الشخصيات، كما يرتبط بتوظيف بعض العناصر التى تحيل إلى أقوالها استناداً إلى خطاب منقول يعرض له السارد بأسلوب غير مباشر:

ــ مطلع الفصل الثانى: «يقول إنه يعيش حياة سعيدة» (الرواية: ص٤٥).

ــ مطلع الفصل الخامس: «يقول إن المسألة تتعلق بعينيه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل» (الرواية: ص ١٦١).

ــ مطلع الفصل السادس: «الجميع يقول إنها تتمتع بذكاء خارق (...) وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا، وإنه لن يحارب..» (الرواية: ص٢١٧).

وتؤشر هذه الخطابات المنقولة على الطابع الإخبارى والتقديمى الذى يعرض له السارد فى كل مطلع على حدة، تبعا لطبيعة المعلومات التى توصل إلى جمعها باعتبارها مرجعا «بيوجرافيا» للشخصية الساردة التى ستتكفل بسرد الأحداث، وهذا المرجع هو تحديدا مجموع الموجهات التى يمنحها له السارد[٢٣]، المؤطر الفعلى لبنية المطلع.

(جـ) ــ خطاب ضمنى ومؤطر لخطاب الشخصية الساردة، تبرره تدخلات السارد وتعليقاته المتعددة، وهى التعليقات التى تكشف عن معرفته الكلية بتفاصيل الأحداث والمواقف، كما أنها تعليقات عادة ما ترتبط بوظيفة بيانية أو توضيحية لسياقات الإخبار الروائية؛ وما الوظيفة البيانية أو التوضيحية سوى قدرة السارد، فى هذا النص الروائى، على امتلاك وظيفة سردية تنوع فى طرائق عرض تلك السياقات، وتنوع أيضا فى طرائق حضور السارد نفسه ضمن التراكبات الحكائية التى تعرض لها فصول الرواية، خاصة الفصل الثالث الذى يقدم نموذجا واضحا ومميزا لخطاب السارد المؤطر لخطاب الشخصية الساردة (فاطمة فخرو)، وأيضا الفصل الرابع الذى يبرز حضورا لصوت السارد ووظيفته الفعلية فى السرد بناء على رؤية خلفية راصدة لأدق الأحداث والتفاصيل.

الهوامش:

(١) فى حوار مع إلياس خورى : **الملحق الثقافى لجريدة الاتحاد الاشتراكى** ٢٩ يناير ٨٩ العدد ٢٦٣ .

(٢) انظر : Genette (G) : **Figures III**, Ibidem, P, 252.

(٣) نفسه : ص ٢٥٢.

(٤) تودوروف : **الشعرية** . م.م.س.ص ٥٦.

(٥) انظر : Genette (G): **Nouveau Discours du récit**, ibidem, P.96 .

(٦) انظر: Genette (G): **Figures III**, P. 262

(٧) انظر : Barthes (R) : **S/Z**, Seuil 1970 , P. 102

(٨) انظر : Benveniste (E) : **Problèmes de linguistique Gle**, Gallimard, 1966. **T2 P.** 200 .

(٩) لحمدانى (حميد) : **أسلوبية الرواية . مدخل نظرى** . منشورات سال ١٩٨٩ ص ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٠) هذا مع الإشارة إلى أن كل مطلع يرد بين معقوفتين [..]، وبالتالى فإن تقنية هذا التوظيف من حيث علاقات طبوغرافية تكتسب فى هذا المجال أهمية خاصة، لا باعتبارها فقط تحصر أو تعين صوت السارد وخطابه، ولكن دلالتها أيضاً لا تستقل عن مورفولوجية الشكل الروائى فى رواية (الوجوه البيضاء)، باعتبارها رواية تحقيق حول مقتل خليل أحمد جابر. ومن ثم، يفترض فى هذه التقنية توحدها مع السياق الحدثى العام لهذا النص الروائى الذى يوظف تقنية التحقيق بشكل واضح. وعلى الرغم من ذلك، فإن كل مطلع يساهم فى تنويع البنية السردية وسياقات المحكى.

(١١) تودوروف: **الشعرية**. م. م. س. ص ٥٦.

(١٢) Reuter (Yves): **L'importance du personnage**, in: **Pratiques** No 60, Décembre 1988, P.3 .

(١٣) Todorov (T), Ducrot (O): **Dictionnaire encyclopédique**, ibidem P. 286 .

(١٤) Reuter (Yves): Ibidem P. 13 .

(١٥) نفسه : ص١٣.

(١٦) الشاوى (عبد القادر) : **إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردى)** : دراسات سميائية أدبية لسانية، عدد ٢ ـ ٨٧ / ٨٨. ص٧٦.

(١٧) وبإمكاننا أن نلاحظ في هذا التعبير التقديمي الذى يعتمده السارد (وقد تعتمده الشخصية الساردة أيضاً) حضورا لتشكل تعبيرى منقول لا يرد فى نص الشخصية الساردة، وإنما هو بنية خبرية تؤشر على علم السارد / الشخصية الساردة، من ذلك مثلا: «ابن الدكتور خاشتادوريان، وهو شاب في الثلاثين من العمر، ينهى دراسة الطب فى الولايات المتحدة، فى جامعة جورج تاون في مدينة واشنطن العاصمة، جاء من أمريكا وحضر مراسيم الدفن.. وقال لجميع الناس إنه لا يفهم كيف يغتصب شاب فى التاسعة عشرة من العمر امرأة فى الخامسة والستين» (الرواية: ص ٥٧).

(١٨) تودوروف (ت) : **مقومات السرد الأدبى**. آفاق. عدد ٨ / ٩ / ١٩٨٨ ص ٤٧.

(١٩) كريزنسكى (ف) : م. م. س. ص ٢٦ للمزيد من التفصيل.

(٢٠) سويدان (سامى) : **أبحاث فى النص الروائى العربى**. م. م. س. ص ٢٣٣ .

(٢١) سويدان (سامى) : م. م. س. ص ٢٣٧.

(٢٢) كريزنسكى (ف) : م. م. س. ص ٢٧٢.

(٢٣) نفسه: ص ٢٧٣.

الموت والحلم
فى عالم «بهاء طاهر»

شاكر عبدالحميد

مدخل :

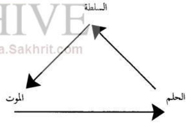
تمتلئ أعمال « بهاء طاهر » القصصية (الخطوبة - بالأمس حلمت بك - أنا الملك جئت) والروائية (شرق النخيل - قالت ضحى - خالتى صفية والدير) بالحديث عن الموت، هناك دائماً أحداث موت أو قتل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتلى أو منتحرين. والموت فى أعمال « بهاء طاهر » موجود بشكله العيانى الفعلى الجسدى المحدد، وموجود أيضاً بشكله الرمزى الاستعارى الإيمائى . موت الإنسان في أعمال «بهاء طاهر» ليس موتاً بجسده فقط ، لا يموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط، لكن هناك أيضاً موت المعانى والرموز والمثل. غياب العدل وحضور الظلم نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة. وغياب الحرية وحضور القمع نوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة. وغياب الجمال والنظام والصدق، وحضور القبح والفوضى والكذب نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية.

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائماً فى فضاء عالم «بهاء طاهر» القصصى والروائى، ويحضر فى مواجهته طائر آخر، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه، لكنه دائماً ينهزم أمامه، إنه طائر الحلم. يحضر هذا الطائر فى ليل الشخصيات وفى نهارها؛ يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهارية، أحياناً يتحول إلى كابوس، وأحياناً يتحول إلى ذكرى قديمة، لكن طائر الموت دائماً ما يخرج له من حيث لا يتوقع، وينشب فيه مخالبه، ويقتله .

بين هذين الطائرين، أو هذين المحورين الأساسيين فى أعمال «بهاء طاهر»، هناك طائر ثالث، أو محور ثالث، يحضر ويفرض وجوده، بل قد يكون هو الواسطة أو الأداة التى يقوم من خلالها الموت باصطياد واقتناص طائر الحلم وذبحه . هذا المحور هو السلطة . والسلطة فى هذا السياق مفهومة بمعناها الواسع الشامل، وليس معناها الضيق فقط . السلطة هنا قد تكون سلطة الأب الذى

يهمل فى تربية أبنائه، أو يتخلى عن مهمته للآخرين، أو الأب الذى يبالغ فى التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء، وتحويلهم إلى كائنات فاقدة للإرادة والحرية والمعنى. وقد تكون هذه السلطة هى التراث الذى يصبح بمثابة الأب الذى نلجأ إليه كى يحمينا أو يشرح لنا كل ما لانفهمه فى واقعنا الحاضر الذى يموج بالمتغيرات والصراعات والمعلومات والصور . وقد تكون هذه السلطة هى السلطة السياسية، وقد تكون هى سلطة الآخر أياً كان، أو سلطة المؤسسات التربوية والإعلامية ... إلخ . بل الأحرى أن نفهمها على أنها كل ما سبق، لأن كل ما سبق مترابط، بشكل مباشر أو غير مباشر، شئنا ذلك أم أبينا .

وهكذا يمكننا فهم طريقة عمل هذه المحاور الثلاثة فى عالم « بهاء طاهر » على النحو التبسيطى التالى :



محاولة للخروج من الموت بالحلم

فالحلم دائماً يصطدم بالسلطة، أياً كانت، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدى أو الرمزى، لكن الإنسان لا يكفّ ـ ولا يمكنه ـ أبدا عن الحلم، ومن ثم يحاول دوماً الخروج من دائرة الموت إلى فضاء الحياة متسلحاً دوماً بالحلم . قد لا يكون من يخرج من الموت إلى الحياة، مستعينا بالحلم، هو ذلك الإنسان الذى مات ـ فعلياً أو رمزياً ـ لكنه قد يكون هو أنت، أو أنا، أو نحن القراء الذين تدفعنا مثل هذه الأعمال الإبداعية المتميزة دوماً إلى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبث بالحلم؛ لأنها هي أيضاً ـ في جوهرها ـ أعمال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم .

الموت .. الموت دوماً :

من النادر ـ كما قلنا فى بداية هذه الدراسة ـ أن نجد قصة أو رواية لـ «بهاء طاهر» لا يرد فيها ذكر الموت، أو لا يكون الموت فيها العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرها، أو هو المحرك للأحداث فيها . قد يكون الموت موتاً فعلياً؛ أى سكوناً مطلقاً مطبقاً لطاقة الحياة فى الجسد، وقد يكون موتاً للمشاعر والأفكار والرموز [1] .

فى قصة (الصمت والصدى) من مجموعة (الخطوبة) هناك أرملة تعيش حياتها متخبطةً ضائعةً، وهى تظن أنها تستمتع بهذه الحياة. وهناك ابنتها التى تعانى من الشعور الحاد بالضياع نتيجة غياب الأب لموته، كما يوجد فى بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون، ويحلمون، ويربطون بين الموت والسفر، ويتمنون عودة أمهم التى قيل لهم إنها سافرت .

وفى قصة (الكلمة) من المجموعة نفسها، يقول الراوى عندما يحدث اعتداء غير مفهوم عليه فى مكتبه لضابط حرس الوزارة :

« عملى ليس متصلاً بمصالح الجمهور، وإننى أعيش مع أمى الأرملة بمفردى، وليس بيننا خلافات مع صاحب البيت أو غيره، ولم يسبق أن تزوجت أو طلقت » (ص ٤٠) .

وفى القصة نفسها هناك طفل يمسح الأحذية، ويقول إن أباه مريض، وإنه يعمل كى ينفق على أسرته، لكن الراوى ينهره ويطرده. وفى هذه القصة أيضاً إشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن تبدأ .

وهناك أيضاً جو من العبثية الذى يشى بالفوضى والتخبط وضياع كل الأشياء الجميلة وموتها. وهناك ما يشى بأن الراوى يحتسى الخمر، ويسكر، ويفقد الوعى، ويقول أشياء، ويقوم بتصرفات، وهو فاقد لوعيه لا يعرف عنها شيئاً فى النهار، وربما كان ما يحدث له فى نهاره (ضربه مثلا) مرتبطاً بما يقوم به فى ليله من سلوكيات وأفعال .

فى قصة (نهاية الحفل) من مجموعة (الخطوبة) أيضاً هناك ذلك الحب المستحيل الذى لا يصل إلى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج؛ الذى حاولت زوجه الانتحار حين عرفت علاقته بسلوى . تقول سلوى :

« أنا لا أطلب أى شئ .. أريد فقط أن أراه . لكنه يرفض، يرفض باستمرار، قل لى ماذا أفعل ؟»

هذا اليأس يرتبط بحالة من الحب المقضى عليه بالموت؛ برغم هذا التوق والغلاب بداخله نحو الانبعاث والتحقق والحياة .

أمّا فى قصة (بجوار أسماك ملونة) بالمجموعة نفسها، فهناك حب يطمح للتحقق؛ علاقة إنسانية تحلم بالوجود، لكنها تخفق فى الوصول إلى هدفها لأسباب نفسية واجتماعية، ونتيجة للظروف التى يحياها الناس وللأفكار التى تسيطر عليهم، تبدأ العلاقات الإنسانية فجأة، وتموت فجأة، والمرأة التى كان زوجها يحبها يبدأ فى إهمالها ويذهب كل ليلة ليحتسى الخمر ويعود دون أن يلقى عليها تحية المساء. كان يحبها وكانت تحبه، لكن الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولداً .

فى قصة (المطر فجأة) نجد مناخاً يشى بالحب، لكنه مناخ كاذب، فلا يوجد حب حقيقى، هناك خوف من الحب؛ خوف مما يعقب الحب؛ خوف من مطالب الحياة؛ خوف من موت الحب، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل سريع ومستمر، وهناك فتاة وفتى، الفتاة تقول للفتى: «لم لا نكون كالإخوة؟» وهو يقول لها «أنا أيضاً لا أحبك... كنت أريد أن أحبك، ولكن» ويستمر تساقط الرذاذ فى القصة مع استمرار انتشار الإحباط، والحرمان، وعجز الحب عن الوصول إلى هدفه، ومن ثم موته.

وتصبغ واقعة موت الأب تفاصيل قصة (فنجان قهوة) فى مجموعة (بالأمس حلمت بك) ومشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها. وتكثر أحاديث «العم حامد» عن الحياة والموت، وعن معاش المتوفى، وسلوكه القويم وغير القويم .

ويحضر الموت أيضاً فى قصة (تضحية من شاب عاقل) من المجموعة نفسها حين يطارد رجل عجوز مهندساً شاباً، طالباً مساعدته المالية، ويعامله الشاب بقسوة ويلفظه بشكل يدل على موات نبض المشاعر الإنسانية تماماً فى قلب هذا الشاب، ثم إنّ العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت. وفى القصة إشارة واضحة،كما قلنا، إلى موت المشاعر الإنسانية وانعدام الشعور بالآخر، كما تشير إلى ذلك الانفصال الذى ساد حياة البشر، والذى قد يؤدى إلى الموت الجسدى الفعلى .

أما فى قصة (فى حديقة غير عادية) من مجموعة (أنا الملك جئت) فإنّ بهاء طاهر يناقش مسألة التعارض بين الشرق والغرب. وهى من الإشكاليات المحورية فى الكثير من قصصه، حين يشعر الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب، وتدليلهم إياها فى حين تعانى شعوب كثيرة من الجوع والموت :

« هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال فى بلادنا. هؤلاء الأوربيون استنزفوا كل ثرواتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا، وبنوا بلادهم، وهاهم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم » (ص ٢٣) .

كذلك فإنه يدين فى القصة نفسها تعالى الغربيين وادعاءهم أحياناً المعرفة الكلية والعلم، برغم ما يكون عليه حالهم من تظاهر وكذب وادعاء . كما يناقش فكرة الصداقة والموت، يقول :

« أظن أن الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلاده. لا يكون الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يحب أو ليحب كما يحب. تتغير المشاعر . تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة» (ص ٢٩) .

ويمكننا أن نربط شعور الراوى بالغربة هنا بمشاعره فى قصة بالأمس حلمت بك. إنها مشاعر الوحدة وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربى برغم ما قد تجيش به النفس أحيانا من تعاطف مع بعض البشر فى ذلك العالم.

فى هذه القصة يجلس الراوى وحيداً فى حديقة غريبة يفكر فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان، يفكر فى حبيبته التى ضاعت، «فى شقائنا معاً الذى محا سعادتنا معاً»، يفكر فى الأحبة والأعزاء الذين ماتوا أو رحلوا، وفى الأحلام الكثيرة : «التى كانت لدىَّ والتى لم يتحقق منها شيء »، هنا تأتى الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت، فالأحلام تموت، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضاً، وكذلك الحب يموت، ولا تبقى سوى الذكرى، تبقى حية أبداً لا تموت، لكن هل هى حية فعلاً ؟ هل تكفى حياتها فى باطن الراوى وعقله ووجدانه لتحقق بعض الإحساس بالتوازن والتكيف؟ أم أنه يظل حلماً بالقوة يطمح لأن يكون حلماً بالفعل، حباً بالحلم يطمح لأن يكون حباً بالإدراك، صداقة بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل ؟ ولأن زمان هذه الأشياء جميعها قد مضى فى حياته؛ مضى زمان الحب والصداقة والأحلام، فإنّه يكتفى منها بالذكريات . والذكريات كما يقول فرويد، تصيب الإنسان بالمرض. كذلك فإنّ المرأة العجوز التى يتبادل معها الحديث فى الحديقة، تلك التى مضى زمانها أو كاد، تموت فى نهاية القصة.

يحضر الموت أيضاً فى قصة (محاورة الجبل) من مجموعة (أنا الملك جئت)، سواء كان هو الموت الرمزى، الذى هو موت الأحلام والأمنيات، أو كان هو الموت الفعلى؛ موت الجسد وجفاف الحياة. فالأب الذى كان ممتلئاً بالحياة والطاقة، ولا يكف عن العمل يصاب بالمرض، والحزن، وفقدان الهمة، وانعدام الرغبة فى الحياة، حينما تموت ابنته. ومن ثم يموت. ويقول عنه الراوى ابنه:

« عندما جاء أبى الموت كنت إلى جواره.. لم أر فى عينيه ذعراً، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة، اعتذار نهائى لما سببه لنا من انزعاج وألم» (ص ٢١٦) .

هذه الأخت التى ماتت، والتى يتحدث عنها أخوها (الراوى) كانت تتجسد له حيّة فى أحلامه وتكلمه، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حية فى اليقظة. كانت محاسن (أخته) جميلة جداً، وكانت أمها تخاف عليها كثيراً من الحسد، مثلما كانت الأم تخاف كثيراً على ابنتها «مبروكة» فى قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك) . ثم إنّ محاسن عندما كانت فى العاشرة من عمرها زارها، كما قلنا ، ملاك الموت واختطفها، وساد حزن عظيم الأسرة، وكثر البكاء، ورددت النسوة المكلومات أغانيهن الحزينة. ويتذكر الراوى أخته التى كانت تقول له عندما كانا يمران على المعابر إنّ الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاورون ويحكون الحكايات. ثم إنّه بعد ذلك كان يذهب إلى مقبرة أخته، ويحادثها، ويرجوها أن تعود معه، كان متأكداً أنها تسمعه «وذات ليلة أشفقت علىَّ محاسن فخرجت من أجلى». بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذى كان يحادثه أن ذلك كان حلماً.

هذه الصورة الخاصة التى يحدث فيها حوار بين الأحياء والموتى أو بين الحاضرين والغائبين، صورة تتكرر

فى الكثير من أعمال «بهاء طاهر»، فـ «آن مارى»، مثلاً، فى قصة (بالأمس حلمت بك) كانت تحلم بالراوى وتراه فى حالة اليقظة حتى عندما لا يكون موجوداً معها. كما أن الراوى (دائماً الشخصيات المحورية لدى «بهاء طاهر» بلا أسماء مما يشير إلى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف) فى (أنا الملك جئت) يرى وجه مارتين فى الصحراء والسماء خلال رحلته، كما أنه يستيقظ يوماً بعد وصوله إلى المعبد، وبينما الشمس تشرق يهتف: «صباح الخير يا مارتين»، كأنها كانت معه تراه ويراها، يرى وجهها مهوماً حوله، ومهيمناً على حياته وإدراكاته. وأيضاً فإننا نجد أن صفية (فى رواية خالتى صفية والدير) بعد موت البك القنصل - زوجها - تتصرف مع خدمها وعمالها فى المنزل وخارجه، وكأنه مازال حياً. كانت تؤنب الخدم فى البيت:

« تقول إنّ هذه الفوضى لا تعجب البك. أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقى قصباً. وهكذا ... وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى إنّ الغريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود فى الغرف الأخرى» (ص ٧٨) .

وهى تفعل ذلك أيضاً بعد موت «حربى» فى الدير فتتحدث، عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط:

« نعم يا والدى . اعذرنى . لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة .. أنت وكيلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى .. لا تشغل بالك بالمهر» (ص ١٣٦).

ثم أنها تغلق بعد ذلك عينيها وتموت .

هذه الحالة المرتبطة بالموت التى تجعل الأحياء لايصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم «الحضور مع» أو «الوجود مع». وهى حالة تتولد عن الحزن العميق أو الخوف الشديد، أو اضطراب الوعى، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانعزال . كانت آن مارى وحيدة وكذلك كانت الشخصية المحورية (الراوى) فى قصة (أنا الملك جئت) وكذلك كانت «صفية» بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حربى/ حبيبها القديم، وقل الشئ نفسه عن الراوى فى طفولته فى (محاورة الجبل)، وقل الشئ نفسه عنه فى مراحل حياته التالية، وفى الكثير من قصص «بهاء طاهر» وبتجليات مختلفة .

فى رواية (شرق النخيل) يموت جدّ الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر، ويعود إلى البلدة، كما تموت والدة «سمير» - زميله فى السكن - فيرسب لأول مرة فى الامتحانات. وتتساءل «ليلى» - حبيبة الراوى : « لم الأزهار ميتة؟ لماذا هى ميتة دائماً! ألا يسقونها أبداً!» (ص٢٤٠) . وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموات التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها. وتتساءل فريدة (أخته) بصوت باك : «قل لى، لماذا نعيش مادمنا سنموت فى النهاية؟» (ص٢٤٣) . وقد كان سؤالها يحيل إلى حادث موت ابن عمها (حسين) الذى أحبته وأحبها، وكانا يوشكان على الزواج، لكنه قتل غدراً بعد ذلك .

يقول الراوى فى (شرق النخيل):

«لا يأتى الموت حين يود الإنسان أن يموت.
لا يأتى الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته»
(ص٢٥٤).

وتتكرر الفكرة نفسها بالتعبيرات نفسها تقريباً فى بداية قصة (أنا الملك جئت) على لسان الدكتور حشمت بعد موت أمه .

يتحدث الراوى فى (شرق النخيل) عن جده، الذى مات قبل أن يراه؛ ذلك الجد الذى حدّثه العم عنه حديثاً يمتلئ بذكر الموت فقال :

«كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه فى الوباء، لكن البلد عرفته

وعملت له حساباً، لم يجرؤ أحد أن يعتدى على أرضه أو يسرق له جرناً» (ص٢٥٧) .

وتحضر فكرة «الوجود مع» أو «الحضور مع» التى سبق أن أشرنا إليها فى (شرق النخيل) أيضاً. فالعم، كما يقول الراوى، كان يحب أباه ويتصرف فى الحياة، بعد موته، كأنه ما زال يعيش معه ويراقبه، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديراً بإعجاب أبيه الغائب (ص٢٥٧) .

وبشكل عام فإننا نلاحظ أنّ صورة الجد فى (شرق النخيل) هى صورة إيجابية توحى بالعظمة والمثابرة والعزيمة والشموخ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحى بالضعف والتخاذل والخداع والمخاتلة :

«كان أبى كتوماً وحريصاً، لا يعقد صفقات إلا فى السرّ وعلى انفراد، ولم يكن يقرض غير أغنياء البلد. وهؤلاء لم يكونوا يحدثون أحداً عن أسرارهم. لكننى منذ صغرى عرفت أن أبى يفعل شيئاً تكرهه أمى» (ص٢٥٨) .

صورة الأب السلبية موجودة أيضاً فى قصة (فنجان قهوة) مجموعة (بالأمس حلمت بك) وهى تتعلق بذلك الأب الذى كان يترك أسرته ويذهب ليتعاطى الخمر، وعندما مات لم يترك لأسرته شيئاً يعينها على الحياة .

ودون الدخول فى تفاصيل خاصة بعقدة أوديب التى رفض «بهاء طاهر» استخدامها فى تفسير بعض أعماله فى التذييل الذى ألحقه برواية (خالتى صفية والدير) فإننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة فى كثير من أعماله مرتبطة بصورة السلطة فى ذهنه، وهى صورة دائماً سلبية، وهذه نقطة سنشير إليها بعد ذلك ببعض التفصيل .

لا تنفصل صورة الأب عن صورة السلطة فى أعمال بهاء طاهر. وهكذا فإن الراوى (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والعدل مع ضحى، يتحدث عن نوع من الظلم لا ينفصل فى ذهنه عن فكرة الظلم بشكل عام، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه، وإهانته الدائمة لها، وعن انسحاق هذه الأم، وضعفها وهوانها حتى موتها، وهى بعد صغيرة شابة :

«هدّها عمل البيت وهدّها القهر. ماتت أيضاً صامتة ودون أن تشكو. لم أستطع حتى أن أكره أبى أو ألومه. هو أيضاً انهار بعد موتها. ظلت تتعاقب عليه أمراض مختلفة حتى مات» .

ويقول عنه أيضاً :

« لم يكن أبداً صديقاً لى ونادراً ما كان يكلمنى أو أختى إلا لكى يعطينا أوامر، أو ليسألنا عن أحوال الدراسة. كان وحيداً تماماً» (ص ٣٢٩) .

الأب الذى تصوره أعمال «بهاء طاهر» وتلمح له وتطمح إليه، هو الأب الإيجابى الذى يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر؛ الأب المرتبط بالقوة دون قمع، وبالحكمة دون جفاف، بالتحقق والتحقيق، لابالإحباط والحرمان، بالتوحد والدفء، لا بالانفصال وبرودة المشاعر. وهى صورة تكاد تقف على مشارف الأحلام؛ عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات .

يبدو أن الحرمان من الأب؛ موت الأب فعلياً أو رمزياً، موته جسدياً أو إهماله لأسرته وتخليه عن دوره خلال حياته (موته رمزياً) ثم موته بعد ذلك جسدياً، وأيضاً تلك الإحباطات التى تعانيها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التى تحيا فيه، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر؛ حالة تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر برغم ما يضطرم فى أعماقها من تشوقات وأشواق . تتكرر أفكار ومشاعر اللامبالاة واللاجدوى فى كثير من قصص «بهاء طاهر» ورواياته.

من ذلك مثلاً ما حدث عندما تسأل ليلى فى (شرق النخيل) الراوى ماذا تفعل فى حبها له الذى لا يبادلها إياه فيقول لها : «لا أعرف يا ليلى .. ليتنى أستطيع أن أنصح نفسى» (ص٢٤١) . وتتكررالاستجابة نفسها بروح هذه التعبيرات نفسها تقريباً فى (بالأمس حلمت بك) عندما تتساءل آن مارى عما إذا كان ما يقوله لها يمكنه أن يساعدها فى محنتها العاطفية فيقول لها : « وكيف أعرف؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسى . فمن أين لى أن أفهم كيف أساعدك؟» (ص١١٣) . ويقول لضحى فى (قالت ضحى) : «سأصارحك بشىء يا ضحى . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد. سأصارحك بشئ آخر أنا لأأرغب فى شئ بحماس حقيقى. لا أعرف متى بدأ ذلك» .

ويقول أيضاً : « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه على حق. لأفهم حتى لماذا يطمح الناس» (ص٣١٧) .

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات، هناك تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أنّ هذه اللامبالاة الظاهرية التى هى حقيقية أحياناً، والتى تكونت أيضاً نتيجة الإحباط العام والخاص المتواصلين، هذه اللامبالاة ليست هى كل ما يعتمل فى باطن الشخصيات من انفعال، فهناك دائماً صراع متوتر دائم بين اللامبالاة والاهتمام، بين التجاهل والانشغال، فالعقل الإبداعى دائماً ما تصطرع فيه التساؤلات والأحلام، يقول لـ «آن مارى» :

«ما أريده مستحيل .. أن يكون العالم غير ما هو.. والناس غير ما هم. قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة » (ص١١٣) .

ويقول لـ «ضحى» :

«أحياناً أمتلئ بالغضب على نفسى وعلى حياتى، أحياناً تجتاحنى أشواق لا أعرف ماهى بالضبط. نعم فى داخلى أشياء ولكن لاأستطيع أن أسميها » (ص ٣١٨) .

ويشرح ـ الراوى ـ لسيد القناوى الذى حكى له حياته، بعد موت والده حين كان عمره عشر سنوات كيف عمل ليلاً ونهاراً كى يربى أخوته، وكيف أن والده كان قد مات لشعوره بالإهانة لأنّ أحد ملاك الأرض التى كان يعمل فيها قد صفع ابنه :

« اسمع يا سيد . آلاف من الناس يُصفعون كلّ يوم .. ولكن قليلاً منهم من يشعر بالإهانة أو الغضب. قليل منهم يا سيد من يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى يصيبك أنت الآن . مرض العدل» (ص٣٦).

الحب دوماً .. الموت دوماً :

لا يصل الحب فى معظم أعمال «بهاء طاهر»، إن لم يكن فيها جميعاً، إلى هدفه أبداً ، الحب محاصر بالموت، دائماً يصاحبه الموت. وهكذا نجد أنّ مارتين فى (أنا الملك جئت) ماتت، أو عاشت شبه ميتة؛ غاب عنها عقلها؛ أى مات عنها جوهر وجودها. كذلك نجد «آن مارى» فى (بالأمس حلمت بك) تلحق بنفسها الموت عندما تنتحر، وضحى تموت رمزياً حين تتخلى عن نقائها ومثاليتها. كما أن موت الأب والأم من المحاور الأساسية فى معظم قصص «بهاء طاهر» ورواياته كما سبق وأشرنا .

لكن رواية (خالتى صفية والدير) تبدو نسيجاً فريداً فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت، وهى علاقة يصعب فهمها بمعزل عن محورين آخرين هُما الحلم والسلطة. صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة، تحلم بـ «حربى» محط أنظار فتيات القرية، هذا الشاب الجميل الجرىء المثالى، لكنها فجأة تجد حلمها ـ حبها يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع، حين يجىء «حربى»

يوماً مع البك ـ القنصل (رمز السلطة)، الذى يبلغ عمره ثلاثة أمثال عمرها كى يدعم طلب القنصل للزواج من صفية، بل لقد بلغ بـ «حربى» الحماس يومها أن قال: «إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها» (ص ٥٤).

كانت صفية يتيمة الأبوين، وكذلك كان «حربى». وحين تفقد صفية الأمل فى حبها لـ «حربى» فإن شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تتحول إلى البك زوجها. هناك ما يشبه عقدة إلكترا فى هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحى؛ فالقنصل هنا بديل للأب، بديل للسلطة وقد كانت صفية، بعد أن فقدت حبها لـ «حربى»، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككاً متحركاً مراوغاً غير قابل للفهم، ومن ثم فإننا نستطيع أن نفهم حبها الشديد لزوجها ـ القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه. وفيما أرى فإنه لم يكن حباً حقيقياً.. بل كان شيئاً يشبه الحب. كان القنصل ـ الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل فى الحب. وهكذا نجد أن صفية فى نهاية الرواية بعد أن أصابها المرض الجسمى والعقلى بعد موت «حربى» تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى:

«نعم يا والدى. اعذرنى لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة.. أنت وكيلى يا والدى.. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه «حربى».. لاتشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة» (ص ٣٦).

وهكذا فإننا نجد أن صفية، فى تلك اللحظات الأخيرة، حين انفك أسر الوعى الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها، فى رد فعل مبالغ فيه إزاء صدمتها، حين وجدت «حربى» يسلك عكس ما توقعت، حين وجدته سعيداً بزواجها من القنصل، فى تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعى، تكشف صفية عن حبها القديم الذى ما زال قاراً فى أعماقها، وتكشف عن أنها كانت برغم كل ما أظهرته من عداوة وكراهية إزاء «حربى» بعد زواجها، كانت لاتزال تحبه حباً عنيفاً ضارياً، وكانت لاتزال تنتظره فى حلمها ويقظتها. تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة فى هذه الرواية، وتتحول الشخصيات إلى ضدّ حالها الأول. وهكذا، فإننا نجد أن صفية تتحول بعد زواجها من القنصل إلى أخرى شديدة العقلانية والانتظام بعد أن كانت تفور بالبهجة والانطلاق والتدفق والمرح، كما أنها تتحول بعد موت زوجها من رمز للجمال، إلى رمز للجلال؛ من رمز لبريق الجسد إلى رمز للرهبة العقلية. «وهكذا أصبحت صفية الجميلة التى كان يشتهيها كل الرجال هى الخالة صفية التى يرهبها الناس» (ص٨١). ثم أنها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة، تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل، وتعرف أن الأرض بها ثعبان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين فى أرضه.

«حربى» أيضاً تموت روحه فى السجن بعد أن قتل القنصل، ذلك الذى عذبه كثيراً، وامتهن روحه، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد، ربما، بإيحاء من صفية أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) طمعاً فى الميراث. ويفقد «حربى» بهجته وتألقه وتلقائيته ووسامته بعد خروجه من السجن، يقول الراوى:

«وكنت بالكاد قد منعت نفسى أن تخرج منى صرخة حين رأيت «حربى» بعد أن نزع عن وجهه اللثام، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه، وأصبح خداه بقعتين زرقاوين تتفشى فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة. وكانت فى عينيه نظرة منطفئة، كان وجهه كله منطفئاً» (ص٩٩).

ويقول أيضاً :

«وكانت الدموع تنزل من عينى وأنا أفكر فى «حربى» القديم .. «حربى» الذى لم يبق منه شئ غير ذلك الصوت الجميل وارتجالاته التى صارت كلها للحزن» (ص ١١١) .

ثم إن «حربى» يموت أيضاً، فى النهاية، بعد رحلة طويلة من المهانة والعذاب، والحرمان، والسجن، والمرض، والانعزال. كان قد خرج من السجن الرسمى، بعد قتله للقنصل، دفاعاً عن نفسه، ليقيم بعد ذلك فى الدير فى حالة، هى أيضاً، أشبه بالسجن، وقد قال عنه المقدس بشاى بعد موته بأنه «عاش للألم» .

وهكذا فإننا نجد أن طائر الموت يحلق فى هذه الرواية ـ وهو يحلق كثيراً فى عالم «بهاء طاهر» ـ فى مواجهة طائر الحب ثم يصارعه ويهزمه فى النهاية، يموت والدا صفية ووالدا حربى قبل بداية الرواية، ثم يموت القنصل / زوجها، ثم يموت حربى، وتموت صفية، ثم يموت والد الراوى فى نهاية الرواية. والحب محكوم عليه بالفشل، محكوم عليه بالموت، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبيد مهما تكن عرامته، واضطرامه، ووقدته. إن سلطة التراث، أو سلطة الزمن، أو سلطة السادة أصحاب السلطة أو الملكية، تظل قائمة دوماً تفصل بين الحلم بالحب وتحقق هذا الحب. لكن موت الحب ورموزه دائماً ما يبعث فينا ـ نحن القراء ـ الشجن والحلم؛ الشجن على الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التى قدمتها هذه الأعمال، والتى أصابها الفشل أو الموت، والحلم بزمن آخر، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الإنسان بعض أحلامه ويتحرر ـ ولو إلى حين ـ من أسر الموت المحدق أو الإخفاق المقيم الذى يضرب بمخالبه فى أعماق وجود الإنسان، فى هذا الزمان، على هذا المكان.

يجعل الموت شمس الحب دوماً غاربة. هناك حلم دائم بحب قديم مقيم مؤرق وحارق ومؤجج لدى العديد من شخصيات «بهاء طاهر». وهو حب مفقود، حب تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر، ومرة بالحلم.

والخلاصة هى أننا نستطيع أن نقول ـ فيما يتعلق بمحور الموت بوصفه محوراً أساسياً يسهم فى تشكيل العالم القصصى والروائى لبهاء طاهر ـ إن هذا المحور يتسم بالخصائص التالية :

(١) لا تكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء طاهر من ذكر الموت أو من هيمنة الموت على مشاعر الشخصيات وأفكارها ومصائرها. كأن الموت هو المحرك لمسار الأحداث الكبيرة فى القصة أو الرواية. قد يحضر فى شكل ظاهر، أو فى شكل خفى، قد يحضر الآن، أو يستحضر من الماضى، لكنه فى الحالات كلها هو البؤرة التى تدور حولها الأحداث وتتشكل .

(٢) الموت الذى يتحدث عنه بهاء طاهر فى أعماله ليس بالضرورة موتاً جسدياً، برغم بروز هذا الموت الجسدى المعروف وتكراره فى أعماله كافة . فهناك موت رمزى يحضر فى غياب الأشياء الجميلة من حياة البشر، وغالباً ما يرتبط جسدياً أو رمزياً بالسلطة والحب والمرأة والأحلام.

(٣) ليست هناك فواصل فى وعى الشخصيات المحورية فى هذه الأعمال بين عالم الموت وعالم الأحياء، فالموتى جسدياً كثيراً ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء، ومن ثم تكرار ظاهرة «الحضور مع» التى أشرنا إليها، وأيضاً فإن بعض الأحياء موتى. وهنا يكون الموت الرمزى هو الأكثر هيمنة وظهوراً.

(٤) أغلب الشخصيات فى القصص والروايات فاقدة للأب الذى تأخذ صورته فى الأعمال غالباً، صورةً سلبية، ترتبط أحياناً بالإهمال وعدم القيام بدور الأب الإيجابى، بما يستتبعه هذا الدور من حماية ورعاية وأمان، وترتبط أحياناً أخرى بالخداع والمخاتلة وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية. وترتبط هذه

الصورة غالباً بالسلطة التى تقوم أيضاً بالخداع ولاتقوم بالحماية؛ تقوم بالإهمال ولا تقوم بالرعاية، كما أنها تكون عند الضرورة منعزلةً عن الناس باردة المشاعر (انظر صورة الأب فى (قالت ضحى) مثلاً) أو تكون مهددة ومتوعدة وذات طاقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلاً) .

(٥) فى مواجهة الموت، بأشكاله الفعلية أو الرمزية، لا تكفّ الشخصيات أبداً عن الحلم، بأشكاله الليلية أو النهارية، فهو دائماً وسيلتها التى تحاول من خلالها جعل البعيد قريبا، وجعل المستحيل ممكنا. كما أنه وسيلتها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة .

أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة إلى الآخر، والشعور بالضياع، والشك، والتفكك النفسى، وقراءات عن الصوفية، وعن التناسخ والحلول، وعن الأرواح الشريرة، والأرواح الطيبة. تبدأ مشاهد القصة البديعة (بالأمس حلمت بك). مثقف مصرى يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوربية، فى الصباح يلتقى دوماً على محطة الأتوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوربى، وعندما تلمحه تحول وجهها فجأة بعيداً عنه. وعندما يذهب إلى مكتب البريد كى يرسل كتاباً عن الصوفية إلى صديق له، يكتشف أنها تعمل هناك وتتحاشى النظر إليه . يهطل المطر بغزارة، ويبدو أن هطوله يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يبعثها انقطاعه لعل المطر يستثير فى النفس الذكريات، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والصمت والحزن والأشواق وأحلام الحب المستحيل. يقول له أحد أصدقائه فى العمل:

«روحك شفافة » ثم دفع سبابته فى صدرى. قلت له إنّ صدرى مثقل بما فيه الكفاية، فقال فى هذه التربة ينبت البستان» (ص١٠١) .

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرةً فى أحد المتاجر، فتحاول أن تبتسم له ابتسامة مترددة، لكنه هو الذى يدير وجهه بعيداً عنها، يتصل بصديقه كمال عبر الهاتف فيحكى له كمال حلماً رآه :

« قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين، لكنى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية. فقال لى بشىء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئاً » (ص١٠٤) .

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وفيه يتحقق المستحيل من خلال آليات التفكيك والتكثيف ، فالشخصيات التى لم تلتق، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معاً، وفى لحظات قليلة تتجمع قرون عدة. والحلم فى هذه القصة، فى جوهره، إدانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر: « ضعوه فى السجن مع طه حسين » وفيه إيماء لعلاقة المثقف بالسلطة، وهى هنا علاقة قمعية يهرب فيها المثقف دائماً خوفاً على فكره الحر الذى هو مبرر وجوده وجوهر حياته. وهذا الحلم منقلب مباشرة إلى خارجه، حيث يعانى الراوى وصديقه من سلطة قامعة فى وطنهما جعلتهما يفران إلى بلد آخر يعجزان عن الاندماج فيه، فلا يصبحان ـ أبداً ـ جزءاً من نسيجه. ويحكى الراوى لصديقه بانفعال عما دار فى الصباح فى المغسلة، حيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغربيين، يقول له «كمال» :

« وما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب

لكننى لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر أننى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمتى . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا أعتبر أن هناك بشراً . هذا هو الحل المثالى وليست هذه هى المشكلة . سألته إذن فما هى المشكلة؟ فقال : نحن . المشكلة فى داخلنا لكنى لا أعرفها . أبحث عنها طوال الوقت لكنى لا أعرفها » (ص ١٠٤) .

ثم يسرد على صديقه حلمه الذى رأى فيه معاوية والحسين وهرب فيه إلى ميدان العتبة، إشارة واضحة إلى قمع السلطة للمثقفين غير المدجنين فى بلاد المشرق .

فى المساء يذهب الراوى إلى السينما، يتعرف على الشقراء الغامضة ويعرف أن اسمها «آن مارى» ويشاهد فيلم غادة الكاميليا «وكانت كما أحلم بها ، نحيلة جميلة، ذات عينين سوداوين واسعتين» (ص ١٠٥). وبعد الفيلم يتكلم معها عن غادة الكاميليا وموسيقى «فيردى» و«هاملت» . ويقول لها إنه يعتبر هذه الشخصيات الخيالية «أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين» وتدريجياً يتعرفان بعضهما البعض، يعرف أن أباها قد مات وأنها تعيش مع أمها، ويتحدثان عن لغة القلب ولغة العقل ثم تخبره عما تشعر به تجاهه، ليس حباً فى الواقع، بل قد يكون كراهية، لكنها تراه أكثر من مرة، وتشعر بقربه منها كما لو كان طيفاً يحوم حولها، ليست رؤية العين الإدراكية المباشرة التى تحدث بحكم التقارب المكانى، لكنها رؤية الباطن الداخلية، رؤية التخاطر والتليباثى ـ والشفافية ـ هذه الرؤية التى تنبعث من تلك القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلى والروحانى المباشر بين شخصين أو أكثر ـ وهى ظاهرة تتجاوز الواقع الحسى المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه . مثلها فى ذلك مثل الأحلام :

« قالت باللهجة العادية ذاتها لا شئ . غير أننى أراك أيضاً عندما لا أراك . أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عينى أجدك هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكنى أكاد ألمسك » (ص ١٠٧) .

تتوثق أواصر العلاقة مع « آن مارى » ، ويذهب لزيارتها فى بيتها، ويعرف أنها أحبت أحد مواطنيها، ولكنه نكث بوعده معها وتركها بشكل مهين، ويتعرف على والدتها التى تحكى له عن زيارة زوجها لمصر وتحدثه عن سيدنا موسى وعن السحر، ثم إننا نجد أن «آن مارى» تقول له فجأة وهما يجلسان معاً بمفردهما يرشفان الشاى «بالأمس حلمت بك» وتحكى له عن حلم آخر حدث لها أول أمس :

« أول أمس أيضاً حلمت بك . حلمت أنّ صقراً كبيراً يضرب نافذتى بجناحيه ويتطلع إلىّ بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكى» (ص١١١) .

الصقر فى الميثولوجيا طائر شمسى يرمز إلى السماء والقوة، والنار، والإخلاص والحماية والنبل، هو العين العاشقة للأحداث وللمستقبل والخلود ولانتصار العقل على الغرائز الدنيا، وهو رمز للمعرفة الكلية، يحلق ما بين الأرض والسماء، بين ما هو أعلى وما هو أدنى، يشرق على الكون، يستطيع أن يهبط وأن يصعد، وهى خواص تكاد تجاوز صفات الكائنات الحية جميعاً. ولذلك فالصقر فى التحليل النفسى يرمز للقوة الجنسية، وللطموح المحلق بعيد المدى. هو طائر مثله مثل النسر قادر على التحليق نحو الشمس وله القدرة على التحديق دون وجل أو إجفال، فيما هو رسول الآلهة. وفى الميثولوجيا الفرعونية، هو طائر ملكى يرمز إلى الروح والإلهام، هو حورس، أو طائر خنسر أو رع أو الشمس. وكان جزاء من يقتل الصقر فى مصر القديمة الموت. وفى كتاب الموتى «أنا (الشمس) قد نهضت (أو

انبعث) مثلما يخرج الصقر القوى من بيضته» . يحضر رمز الصقر فى حلم «آن مارى» ويرتبط به، خلال الحلم، راوى القصة، وبطلها المثقف المصرى، ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثله الصقر من قوة ونبل وأمانة وإخلاص وحماية. وهى جميعاً أشياء تفتقدها فى حياتها بعد وفاة والدها، وخيانة حبيبها، وقسوة الواقع الذى تعيش فيه، هذا الواقع الذى تنهزم فيه ـ كما قالت ـ الرقة والحساسية، وينتصر الشر ويسوده الجوع والفقر والظلم والموت. «يحزننى الموت بصفة خاصة» (ص١١٢) (سوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة فى روايته (قالت ضحى) وفى قصته (محاكمة الكاهن كاى نن) .

كما يحضر فى القصة طائر آخر هو الغراب، فهو يحط خارج نافذة «آن مارى» وأخذ يطير :

«متخبطاً بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين فرد جناحى حداده الأبدى راح ينفضهما ثم انكمش» (ص١١١) .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضياع الحلم وفقدان الرغبة فى الحياة. هو أيضاً رمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلى، هو رمز للظلمة وعدم تحقق الأهداف، للذعر وللفردوس المفقود، وفى رمزية الهبوط من هذا الفردوس غالباً ما يظهر الغراب جالساً على شجرة المعرفة التى تقوم حواء بقطف ثمارها. ومن ثم فهو يرمز إلى انتهاك المحرم والرغبة فى التمرد وإلى الحرمان والوحدة، بعد ذلك .

يبدو أن «آن مارى» التى كانت تحلم بصقر لم تجد إلا غراباً متخبطاً تنظر إليه، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغربان وأنه يندهش من كراهية الناس لها برغم أنها لا تؤذى أحداً، إنه طائر وحيد مثله، وتندهش «آن مارى» من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا، ومن طيور يتشاءم منها الناس مثل الغربان ، وتسأله: «ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟» ويقول لها: «كففت عن ذلك منذ زمن» (ص١١١) . وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتغيير العالم، يحلم بالعدل وبالحرية وبالخير والحق والجمال، يقول لها: «ما أريده مستحيل» . وعندما تسأله: «ما هو» ؟ يقول لها :

« أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة» (ص١١٣) .

وهكذا فإنّ هذه القصة، فضلاً عن إيغالها فى سبر إشكالية الشرق والغرب، والروح والمادة، فإنها توغل أيضاً فى ذلك التقابل بين عالمين؛ عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة. «آن مارى» تحلم بالحياة، تتمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها، ومن قسوتها التى تجدها فى تفاصيل حياتها كلها؛ أن تجد الآخر الذى تحلم به، لكنها عندما تجده تكتشف أنه يحلم أحلاماً كبيرة، أحلاماً غير أحلامها، يحلم بتغيير العالم والبشر، وهى أحلام مستحيلة كما وصفها. وتدريجياً تعرف «آن مارى» أن أحلامه ليست فقط هى المستحيلة، بل أحلامها هى أيضاً، مستحيل يطارد مستحيلاً، عوالم لايمكن أن تلتقى برغم المظاهر التى توحى بإمكانية التقائها، هو لا يريدها وهى تريده، (وعندما وصل بعد ذلك إلى مرحلة أرادها فيها لم يجدها، كانت قد ماتت) وبسبب استحالة أحلامها فإنها تهرب من هذا الإحباط إلى الموت؛ تنتحر وتقضى على أحلامها المستحيلة. إنّ عبثية الحلم المستحيل الذى هو حلم غير واقعى تتوحد هنا مع فكرة عدمية مناقضة لروح الحياة، ولطبيعتها ولجوهرها وهى فكرة الموت، الموت الذى ليس حلماً يحلم به البشر، ولكنه حالة لا تحدث فيها الأحلام. كانت أحلامه المستحيلة هى التى أدت إلى أن تصبح أحلامها مستحيلة أيضاً. وهكذا وقعت الشخصيات هنا فى براثن استحالات متبادلة. ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذى هو موت يطول أو يقصر .

توجد فى هذه القصة أحلام أخرى .

تكثر الأحلام لدى «كمال» صديق الراوى أيضاً فيحدثه عنها فى التليفون، كان هناك شئ يتكرر فى أحلامه كثيراً :

« إنه يتعلم عزف الكمان. وفى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت ، وكانت جميع الصيدليات مغلقة . فأراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا» (ص ١٠٨) .

الكمان كما هو معروف آلة تعزف ألحاناً ترتبط بالحزن والألم الشديد؛ أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات، لكنها قد تعزف ألحاناً مبهجة أحياناً. وهى آلة ثنائية الجنس، أى ذكرية وأنثوية معاً، ومن ثم تنطوى على القوة والضعف فى آن؛ القوس يرمز إلى القوة الذكرية، وجسم الآلة يرمز إلى الضعف الأنثوى، لكنه الضعف الذى بدونه لا يتم ميلاد الألحان. إن فقد القوس فى هذا الحلم فقدان للمبدأ الذكرى، للقوة والإرادة والفعل، وهو فقدان تم تدريجياً من خلال استمرار حياة فتحى (بل كمال والراوى أيضاً) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها، ولذلك يستقيل كمال ويعود إلى بلاده فى نهاية القصة، برغم إدراكه لما سيلاقيه فى بلاده من إحباط وعنت. فى حلم آخر يفقد «كمال» الدواء الذى كان يساعده على العزف. العزف هنا قد يكون إشارة إلى الحياة بشكل عام؛ وقد يكون إشارة إلى الفعل الجنسى حيث يرتبط مفهوم العزف باللعب وبالجنس. والدواء الذى يساعد على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواءً يساعد على الفعل الجنسى، بل ربما كان هو الجنس ذاته. وقد شعر كمال بالملل والإحباط وعزوف النفس عنه بعد أن أصبحت كل الصيدليات مغلقة؛ أى بعد أن سُدّت فى وجهه أساليب ووسائل العلاج، والتسرية عن النفس، وكلّ الطرائق التى كان يلجأ إليها كى يستمر حيّاً فى غربته. أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطة والحرية، للقوة والفوضى، للتحكم وفقدان التحكم. إنّ فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر . كان العبيد فى الماضى عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم، ثم الجرى حفاةً بعيداً عن أماكن احتجازهم وأسرهم، لكن الحذاء قد يشير أيضاً إلى التحكم؛ تحكم الشخص فى ذاته، خاصةً تحكمه فيما يتعلق بغرائزه البدائية، إن خلع المرء لحذائه عند دخوله الأماكن المقدسة يمثل ترميزاً لتركه لانشغالاته الصغيرة المحدودة، ودخوله فى عالم قُدْس الأقداس الروحانى المطلق غير المحدود؛ عالم الحرية اللامحدودة .

يفقد «كمال» قوس الكمان، والدواء، والحذاء. وتدفع به لجنةٌ غامضةٌ إلى خشبة المسرح، لكى يمثل (يلعب) دوراً ما. إنه إذن بفقد مبررات وجوده هنا، يفقد كل ما يشده ويجذبه إلى تلك البلاد البعيدة. ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن الفقدان المتتالى للأشياء، الذى هو فى مقابل ذلك إيجاد لأشياء أخرى، مناقضة لها،كان قد فقدها ويحاول الآن أن يستعيدها. كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيداً إلى فضاء أكبر ـ لكنه ليس واسعاً جداً ـ من الحرية؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء؟ ومن ثم فإننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يرويها لراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويعانى أحزانه الهائلة، يفتقد «آن مارى» ولا يجدها لأيام عدة، لا على محطة الأوتوبيس، ولا فى عملها فى مكتب البريد، ثم أنه يحلم بها فى المساء :

«حلمت بهـا ذات ليلة كـانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكأن شيئاً يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشىء من الخوف» (ص ١١٥) .

هذا الحلم يعبر عن مشاعر وإسقاطات متبادلة بين الحالم والمحلوم به. فالحالم كان يطارد «آن مارى» فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل وينتظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدها وشعر بحاجته إليها. هذه الحاجة إلى الآخر تحولت فى الحلم إلى الصورة النقيض؛ أى حاجة الآخر إليه. إنه هنا ما زال يلبس القناع نفسه الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها ؛ قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام، فى حين أن باطنه يزخر بالأشواق والغربة فى الوجود مع الآخرين. لكن القناع هنا ـ قناع النوم ـ اهتزّ وحرّك الخوف ملامحه، فلم يعد بالثبات نفسه لقناع اليقظة. لقد اعترف أخيراً، فى حلمه، بحاجته إليها، مثلما هى فى حاجة إليه، وأنه خائف أيضاً مثلما هى خائفة، وأنه مطارد مثلما هى مطاردة، لكنه عندما يستيقظ من نومه، ويذهب بعد ذلك إليها، يكتشف المأساة المذهلة، لقد أضاع الموت أحلامه وأحلامها معاً .

ما زالت فى هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى؛ طبقات ترتبط بالموت؛ وطبقات ترتبط بالأحلام؛ وطبقات ترتبط بأحلام الموت وموت الأحلام؛ الماضى الذى يؤثر فى الحاضر، والحاضر الذى يؤثر فى المستقبل، والمستقبل الذى يؤثر فى الحاضر، الداخل الذى يؤثر فى الخارج، والخارج الذى يؤثر فى الداخل، الأنا والآخر، الشرق والغرب، المفرد والجمع، الوحشة والعزلة التى يعانيها الناس فى الغرب، سواء كانوا مواطنين أو وافدين، غربة الشرقى فى الغرب بعد ضياعه فى بلاده ـ هذه الغربة قد لا تكون فى مثل حدة الغربى فى بلاده، ذلك لأنّ الشرقى يحلم دائماً بالقوة، ويظل الكثير من أحلامه مجرد أحلام، الغربة لدى الغربى مبعثها الوحشة والعزلة والحاجة إلى الآخر (هذه المشاعر هى التى تجعل أكثر بلاد العالم تقدماً هى التى تقدم لنا أعلى نسبة انتحار فى العالم) الغرب المادى قد يحلم أكثر منا نحن الشرقيين، قد يحلم بنا، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولا نتقدم، إمّا بسبب استحالة أحلامنا، أو بسبب ذلك الغول المتوحش من التسلط والقمع وافتقاد التعددية والشعور بالآخر فى مظاهر حياتنا كافة .

حلم بالمكان .. حلم بالماضى :

فى قصة (محاورة الجبل) فى مجموعة (أنا الملك جئت) هناك حلم بمكان لم يعد كما كان، بل أصبح ساحة للفوضى والعشوائية والاضطراب، بعد أن كان ساحة للازدهار والجمال :

« كان ميدان باب اللوق «فى الماضى» بستاناً صغيراً من زهور منسقة فى أحواض مدوّرة وسط نخيل أخضر نظيف، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة تتوسطها ساعة ترتفع على حديد مشغول، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعونى على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالدانتيلا. وكانت الأشجار فى كل مكان؛ فى الميدان وفى الشوارع، التى تتفرع منه؛ أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقى عبر الرصيفين وتلتفّ فيصبح كلُّ شارع كرمة مظللة. وفى الصيف تزهر تلك الأشجار زهوراً حمراء، وبنفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض فى الخريف فتمشى على بساط ناعم من الزهور. وفى كل يوم تمر عربة تسقى تلك الأشجار، ترويها واحدة واحدة فتراها دائماً خضراء، نظيفة، نضرة، لا كأشجار اليوم المريضة التى تختفى تحت التراب فلا

نعرف إن مررنا بها إنْ كانت شجرة أم عامود نور» (ص ١٩٦ ـ ١٩٧) .

ثم إنّ المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف المتكلم لما كان عليه هذا الميدان فى الماضى، حين كان الهدهد يأتى ويبنى عشّه ويجاوره اليمام والحمام الزاجل؛ حين كانت الطيور تغنّى ثم تذهب أسراباً فى الصباح إلى الحقول؛ حين كانت روائح الكافور والفلّ والياسمين العطرة تفوح وتملأ المكان، مشهد كأنه الحلم، أو كأنه الجنة، لكنه حلم انقضى، وجنة مضت.

فى القصة حنين شديد إلى الماضى، يتجلى حين يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان آنذاك، ويبدو أن الزمان عندما يمرّ ويفقد المكان خصوصيته، وجماله، وشخصيته المتميزة، تفقد الشخصيات ذاتها، وجوهر وجودها، ومن ثم فهى تحنّ دوماً إلى الماضى، وتحلم به؛ لأنها لا تجد لها وجوداً خارج ذلك الماضى؛ ذلك الزمان الذى كان يشتمل على هذا الشخص فى ذلك المكان. بعد أن كان الإنسان فى الماضى يحلم ويحقق أحلامه، أصبح الآن يحلم بالماضى لأنه لايستطيع أن يحقق أى أحلام فى الحاضر، وعندما يكتشف أنّ الماضى لن يعود، يحلم بمستقبل وهمى غير مضمون، يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب، يحلم الناس فى هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب بضربة حظ، وبذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا ويحققوا أحلامهم التى كان ينبغى ألا تكون أحلاماً، بل حقوقاً أولية لبنى البشر. أما هانم ذات المجد القديم فهى تحلم بورقة اليانصيب الفائزة كى تذهب إلى الحج، كان المكسب بالنسبة لها فى الماضى ليس حلماً بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شاءت .

فى القصة إشاراتٌ كثيرة إلى عبثية الحياة والموت، بل إلى عبثية الأحلام والحياة والموت. وفيها ذلك التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم ؛ والموت يقول الخواجة :

«الحقيقة يا بنى أنّ هذه الحياة فخ .. فخ نتخبط فيه منذ أن نولد . والغلطة أننا نحاول الخروج من هذا الفخ بالشعر كما تحاول أنت وقليل مثلك .. بالتصوف كما يحاول غيرك.. ترى عيوناً مسبلة ومتهدلة وميتة قبل الموت .. فى الشهرة، أو اليانصيب كما يحاول آخرون. يتسابقون ويضعون خططاً ويصنعون مكائد صغيرة لكى يصلوا .. وما يصلون إليه فى نهاية عدوهم هو ذلك الحائط الأصم الذى ترتطم به رؤوسهم » (ص ٢١٤) .

ولذلك فإن الخواجة يدعوه إلى الانتقام، إلى أن يأخذ ما يستطيع .. لا كى يقتنى، ولكن كى ينتقم، لايبالى بأحد بل يأخذ ما فى الأيدى إن استطاع ..

حلم بالصدق والحقيقة :

فى قصة (أنا الملك جئت) نجد الدكتور فريد خريج جامعة جرينوبل عام ١٩٢٤م الذى درس طب العيون وتخصص فيه، وأثناء دراسته هناك أحب «مارتين» طالبة الآداب، وتعاهدا على الزواج وجاءت مارتين إلى مصر عام ١٩٢٥م.

« ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحباً بزواج ابنه من فرنسية، لكنه عندما رأى وجهها البرىء كطفلة، وتضرج وجنتيها بالخجل كلما وجه إليها أحد سؤالاً، ومحاولتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين أن يلتقيا بعينى أحد. أسرت رقتها الشيخ عبد الله وقال لفريد على بركة الله» (ص ١٥٧) .

لكن «مارتين» تختفى بعد عودتها إلى فرنسا عقب هذه الزيارة، ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة فى مصحة للأمراض العقلية، فيذهب إلى زيارتها هناك شهراً كل عام. ثم إنه يتحدث مع صديقه حشمت بحزن بعد ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة :

« أتعرف يا حشمت ما هو أكثر شئ محزن فى هذه الأمور؟ أبشع ما فيها أنك تألفها. فى السنوات الأولى كان يحطمنى أن أرى «مارتين» ملقاة فى تلك المصحة تتطلع إلىّ ولا تعرفنى. تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعى. الآن أرى ذلك، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامى. أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصحة. كل ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة » (ص ١٥٩) .

كانت «مارتين» حلم «فريد»، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم سرّ ضياع الأحلام، أجرى دراسات حول « العلاقة بين ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر » وحول ظاهرة « توقف إفراز الغدة الدمعية»، وحول « الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية، حول الإدراك والذاكرة والأحلام. حاول أن يفهم من خلال البحث ما لم يستطع فهمه خلال الحياة، لكن حتى أبحاثه لم تسعفه، فقام برحلته الخاصة فى الصحراء، آملاً أن يصل إلى بعض الإجابات التى قد تطفئ بعض غليله وتبرئ بعض جراحه.

وبعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت، حدثه فيه عن موت والدته (والدة حشمت) بعد زواج قصير وغير سعيد، وعن مرضها بالتيفود وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه فى الطب الذى لم يساعده فى شفاء والدته، وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتى لمن يسعى إليه. يكتمل قرار فريد بالسفر، بالخروج إلى الصحراء .

الصحراء هى عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائى، مكان الوحى والإلهام والألوهية، مكان الوحدة والتوحيد، المكان الذى يقابل الماء، ومن ثم فهو مكان الروح فى مقابل الجسد. مكان الحقيقة؛ مكان البحث عن أسرار الحياة والموت الغامضة. قام الدكتور فريد برحلة عبر الصحراء، هذه الرحلة ترمز إلى الرغبة فى الاكتشاف والتغير، وعبور دوامات الحياة وغياباتها، ومواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب عليها وتجاوزها وصولاً إلى الاكتمال واليقين. هى بحث عما هو مفتقد وغير موجود، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود، تدريب قاسٍ للنفس على تحمل المخاطر والحرمانات ومظاهر الشقاء والتعاسة، رغبةٌ فى الوصول إلى التحقق والاكتمال والامتلاء . عبور من ظلام الحياة والجهل والمؤقت والعابر وسريع الانقضاء إلى نور المعرفة والديمومة والخلود .

تجرى الاستعدادات للسفر. يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلاً، وأحمالاً من التمر، والسكر، والشاى، والخبز المجفف والزيت، والسمن، واللحم، والماء. وتتحرك القافلة إلى واحة مجهولة، ليس (هنالك) من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها، تترك القافلة وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها ومآذنها وعواماتها وتوغل فى الصحراء، ووسط الصمت والرمال لا ينى وجه «مارتين» بقبعتها البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية يخايله، وجهها، يظهر ويختفى ليظهر مرة أخرى، ذكرياتهما معاً وأحلامهما، لمساتهما ونظراتهما وضحكاتهما ومشيهما ورقصهما معاً، وتفكيرهما فى غد أكثر اكتمالاً؛ عندما جاء كان سراباً ولوعة ودموعاً واضطراباً وحرماناً :

« فى الصحراء كان وجه «مارتين» فى كل مكان .. فى التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفى وميض النجوم. وفى الصحراء كان «فريد» يصلى كثيراً فى الغروب ويبكى، وحيداً فى الليل» (ص ١٦٤) .

نداء غامض كان يدعوه إليها، ويدفعه إلى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل. وخلال مسراه فى الليل، ومع اكتمال القمر كان يرى وجه «مارتين» وتؤرقه ذكراها، يرى رحلاتهما معاً فى الأقصر والكرنك وبهو الأعمدة، يتذكر تلك اللحظات التى كانا فيها معاً والتى أخبرته فيها أنها لم تشعر أبداً أنها قريبة من حقيقة الحياة، ومن الفرحة ومن الجلال «كما كانت معه فى تلك اللحظات، تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن» وهناك فى الصحراء، وسيوة من ورائه قال فى همس: «مارتين، لم جئت بى إلى هنا! ولم يكن قد عرف الجواب بعد» (ص١٦٦) .

تمضى الرحلة والنداء الغامض ما برح يسيطر عليه ويدفعه، وتمر القافلة بمشكلات وصعوبات جمة، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضى الدكتور فريد ومن بقى معه من القافلة (شدوان وراضى) حتى يصل إلى المعبد، ذلك الذى قال شدوان لفريد عنه «كان مطموراً بالرمال ثم انكشفت عنه، فكيف عرفت مكانه؟» (ص١٦٩) .

من بين الرموز الكثيرة المبثوثة فى هذه القصة المتميزة، يبرز لنا رمز الضوء ورمز الزهرة، على أنهما من المحاور الأساسية التى تدور حولها هذه القصة؛ فالدكتور فريد طبيب متخصص فى طب العيون؛ أى الطب المرتبط بالرؤية، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء، ومارتين تعانى من مشكلات فى عينيها، والضوء يؤذيها، ومن ثم فهى تسدل الستائر نهاراً وتحب الليل .

الضوء أسطورياً يرمز إلى الإبداع الكلى والتجلى؛ إلى العقل الأولى، والحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة المباشرة. وهو قوة ترتبط بالمجد والعظمة والبهجة والسرور. يرتبط بالبداية وبالنهاية، بالشروق والغروب، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث، بالإبداع والخلق من ناحية، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (فى حالة غيابه) .

والضوء والحرارة يرتبطان رمزياً بالنار والحرب، الضوء هو الحقيقة، هو الحرية، هو المعرفة المباشرة؛ المعرفة التى تجاوز حدود الزمان والمكان. ومريم العذراء هى حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التقارب اللغوى بين جذرى مارى ومارتين) .

عندما غاب النور عن عينى «مارتين»، عندما أصبح الضوء عدواً لها، عندما لم تعد تحتمله، تبددت وتلاشت وضاعت بالنسبة لفريد كل المعانى الإيجابية المرتبطة بالنور، كل المعانى والإحساسات المرتبطة بالحب ، والجمال، والحقيقة، والحرية، والمعرفة، والبهجة، والتحقق، والخير. ومن ثم كانت رحلة الصحراء محاولة لاستعادة هذه المعانى التى فقدها . هى رحلة لم يصل فريد بعدها إلا إلى إدراك عميق لعبثية الحياة، لاستحالة الحلم وعدم إمكانية استعادة المفقود أو الضائع.

نظر يونج إلى الروح باعتبارها تتحرر غالباً من خلال ومضة من النور، فى لحظات مفاجئة، غير متوقعة. الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضاً. وفى الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحيّة النارية المفترسة التى تخرج من حفرتها مستبدة ظالمة، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين، كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها إرباً إرباً (٢) .

بعد أن ينجح الدكتور فريد فى فك رموز الكتابة فى المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى «أنا الملك جئت»، وبعد أن يكتشف زيف ما قرأ، بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثانى فيما نعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها، يجرى خارجاً من المعبد ويذهب إلى حفرة الثعبان ويدوسها بقدميه، يدوس فوق الطريشة السامة القاتلة؛ لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه، الأكاذيب تحيطه فى الداخل والخارج. ومن ثم فإنه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد .

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية فى الصحراء، وبعد محاولاته المستميتة لكشف رموز الكتابة، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب، لم يجد سوى الجانب النارى من الضوء، الجانب الذى يرتبط بالثعابين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت. لذلك يجرى خارجاً من المعبد وهو يصرخ «بكل القوة التى بقيت بداخله: أيها الكذاب . وتردد داخل المعبد الصدى الكذذذ ااا ب ب ب » (ص١٧٥). ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فرق ثقوب الحية المفترسة حتى يسقط على الأرض .

ما معنى الحلم الذى رأى فيه فريد «مارتين» وهى تقول له إن الزهور تنبت فى عينيها؟ الزهور رمز أنثوى، مستقبل، ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار والسرور. والزهرة فى حالتها البرعمية، تشير إلى إمكانية ما، وعندما تتفتح وتمتد من مركزها البرعمى إلى الخارج فإنها تمثل نمواً وتجلياً خاصاً فى العالم . وهذه المعانى جميعاً قد تأكدت فى الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس فى الشرق، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر، فى الغرب. وامتداد الزهرة فى عالم الظواهر على هيئة زهرة متفتحة يرتبط أيضاً برمزية العجلة أو الدائرة التى تخرج منها أشعة وترمز إلى الشمس. وترتبط الزهور بالنعيم أو الفردوس، بالأرض المباركة، مقام الروح ومستقرها. والزهرة ذات التويجات الخمسة (كالوردة أو الزنبق أو السوسن، ترمز إلى الجنة أو الأراضى المباركة (لاحظ أنّ المعبد فى هذه القصة كان مكوناً من خمسة أضلاع مثله فى ذلك مثل زهرة الزنبق التى ترتبط بالضوء) . وهذا الرقم يشير أيضاً إلى حواس الإنسان الخمس؛ الحواس التى تحدد عالمه الأصغر فى وسط هذا العالم الأكبر، وهو قد يرمز إلى الجسد الإنسانى، إلى الجوانب الذكرية والأنثوية منه) .

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية؛ فزهرة السوسن Iris من معانيها أيضاً : قوس قزح (ضوء) وحدقة أو قزحية العين (رؤية). ومن ثم ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبوذا وحورس الذى هو العين الحارسة، العين التى ترى، عين الصقر التاريخى. بل إنّ الجذر الخاص باسم «مارتين» فى الفرنسية يرتبط أيضاً بكلمة الشمعدان، ومن ثم الضوء، بالماضى المرتبط بالذاكرة واللاشعور، ومن ثم الضوء الداخلى .

عندما تنبت الزهور فى العين فإن هذا قد يرمز إلى انفتاح عوالم الداخل، إلى امتزاج الروح بالجسد، والماضى والحاضر بالمستقبل، الضوء، والإشراق، والمعرفة، والعقل، والتنبه، والحماية، ووضوح الهدف، بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث. لكن ذلك كله كان حلماً، أو كان وهماً، أو كان حاجة واحتياجاً، وتوقاً وشوقاً نفسياً مسيطراً على وجدان فريد ووجوده، خاصة بعد أن غابت عنه «مارتين» من كانت له أماً وأختاً وابنة، غابت عنه «مارتين»، «مارى»، «مريم»، الأم العظيمة، الأرض، الطيبة، التدفق، الإبداع، الخصوبة، الطفولة، البراءة، الحياة، الحلم . غابت وجلس فى الصحراء يفك مغاليق رموز وطلسمات وجدها أكاذيب وأوهام وتوهمات وتخييلات. الزهرة التى تنبت فى غير أوانها، أو فى غير مكانها (فى العين) ترمز إذن إلى سوء الحظ أو المرض، وغالباً ما ترمز إلى الموت. وقد كانت هذه حالة «مارتين»، ثم حالة فريد بعد ذلك .

عندما يفيق فريد بعد أن جرى خارجاً مفزوعاً من المعبد، وهو يسب الملك الكذاب وبعد أن سقط لم يكن يعرف إن كان الثعبان قد لدغه أم لا، وفتح عينيه، وفيما هو بين اليقظة والحلم، فى حالة التهويم واختلاط الوعى خيل إليه أنه يرى « مارتين » تمسح على جبينه :

« قالت : اعطنى يدك، قالت : سنشرب معاً من هذا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن . رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب» (ص ١٧٦) .

لكن فريد ينجو فى نهاية القصة من عضّة الثعبان على يدى بدوى غامض . أى أنه عاش بعد أن عبر من الحلم إلى الحقيقة، من الوهم إلى الواقع، عاش بعد أن عرف الكذب الخادع، عرف الحقيقة بعد أن خرج من المعبد، من المركز الروحانى للعالم، مكان الأسرار الغامضة، خرج من عالمه الباطنى الصغير، وما كان به من أحلام وأكاذيب، إلى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه من حقائق وعبث، من ثوابت ومتغيرات، من شقاء كبير ومسرات صغيرة، سريعاً ما تنقضى .

أحلام وأساطير :

الجوّ العام فى رواية (قالت ضحى) جو أسطورى أو شبه أسطورى، هناك معابد، وأطلال، وآلهة قديمة، وزهور، ونذور، وأسرار، وأشجار نخيل وتوت، وسنط، بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار؛ مواكب من الكاهنات والعابدات ونبيذ وحب غامض وجبال وولع بالماضى وبالطلل الدارس، تناسخ وحلول وتوحد مع رموز ذلك الزمن القديم. وتحضر أسطورة إيزيس وأوزوريس، أسطورة الحب والموت والقدر والخصوبة والانبعاث، أسطورة التبعثر ولمّ الشمل، التشتت والتجمع، الانفصال والاتصال، تتوحد ضحى مع إيزيس (أو «إيسيت») فى حالة شبيهة بحالة الخذار Hypnagagia التى هى حالة مابين اليقظة والنوم، بين الحلم والإدراك المباشر . تلك الحالة التى تفقد فيها الأشياء خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض، لتكتسب خصائص أثيرية حلمية تهويمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران . تقول ضحى :

« كانت أمى التى تقف هناك غير حقيقية، والفراش الذى أنام عليه غير حقيقى، وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف أنى إيسيت، وأن أوسير لما تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء، فأغمضت عينى ونمت وكنت سعيدة .. فى تلك الليلة .. علمنى أوسير اسمه وعرفنى اسمى. كان عاتباً علىّ لأننى لم أعرف الأسماء من قبل» (ص٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة، بعدها بعشر سنوات، وبينما كانت «ضحى» فى رحلة إلى الأقصر، وبينما هى فى الفندق تأتى إلى ذهنها الأحلام :

«كنت أتقلب فى الفراش .. أغفو فتأتينى الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى. رأيتنى وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفاعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية، وسمعت بكاء طفل. هل لدغته الأفعى؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء. ورأيتنى حدأة تحلق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحى فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت أنت وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمراً . قمت من الفراش يغمرنى العرق ورأيت وجهى فى المرآة غريباً ورأيتنى أجمل من أن أكون أنا » (ص ٣٥٧) .

ومن الواضح أن الحلم هنا يستلهم أسطورة إيزيس وأوزوريس، فهناك الماء والمستنقعات التى عبرها أوزير، بعد أن خدعه ست ووضعه فى ذلك الصندوق الجميل، ثم ألقاه فى الماء، وهناك الأفعى التى ترمز إلى ست؛ أى إلى الشر والتدمير والفوضى والعشوائية والظلم المقيم، وهو رمز يوجد مع كلّ الإناث من الآلهة، ويرتبط بالحمل أو يشير إلى قرب حدوثه . ثم تجئ حركة الانبطاح فوق الصندوق التى قامت بها إيزيس، والتى يقال إنها حملت بعدها بابنها حوريس الذى يقوم ويقرر الانتقام من قاتل

أبيه . ويفقد عينه فى معركته معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر، سلالة من الآلهة المقدسة كما تشير إلى ذلك دراسة سيد القمنى حول هذه الأسطورة [٣] . الحدأة هى أم الصقر ، وهى الحالة التى تحولت إليها إيزيس، وهى تبحث عن أوزيريس، وهى رمز للفخر، رشيقة وسريعة، يقال فى بعض الأساطير إنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل البجعة، لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية الجميلة المميزة، ومن ثم أصبحت طائراً مرتبطاً بالموت والفقد والمهد أو الأسرّة (جمع سرير) عندما تظهر الحدأة أو الصقر مع الحية أو الثعبان فى أسطورة معينة أو حلم معين فإن ذلك يوحى بالشمس أو الضوء (الحدأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة، إلى هذا الوجود الذى اشتمل منذ بدايته على الشمس والقمر، والحياة والموت، والضوء والظلمة، والخير والشر، والحكمة والاندفاع الأعمى، الشفاء والمرض، البناء والتدمير، الروحانى والجسدانى، العدل والظلم، تلك الموضوعات الأزلية التى يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات .

تمهد ضحى للقاء بحبيبها بحكايات مستمرة، ومن خلال لغة تشبه سفر التكوين «الأونى»، حيث الظلمة والصمت فى البداية، ثم اشتياق الظلمة للنور وشروق شمس رع، ثم ظهور أوزير وإيزيس وست وحورس وغير ذلك من التفاصيل. ثم ذات ليلة، هناك فى إيطاليا يكتمل اللقاء، يلتقى المبدأ الأنثوى بالمبدأ الذكرى لكن الصقر لا يجيء، يحدث الفراق، تتباعد عنه ضحى ويظل فى حيرة من أمره، يطاردها فتكاد تطرده، بل تطرده فعلاً، ويعيش فى حيرة وقلق وضيق، وتنقلب حياته رأساً على عقب .

يذكر القاضى «شهاب الدين بن أحمد التيفاشى» فى كتابه (نزهة الألباب فيما لا يوجد فى كتاب) :

« أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله بن عبد المطلب، والد الرسول ﷺ، مرت به، وهو عند الكعبة، امرأة من بنى أسد، وهى رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت إلى وجهه: «أين تذهب يا عبد الله؟» قال : « مع أبى» ، قالت: « لك مثل الإبل التى نحرت عنك وقَعْ على الآن !! » قال: « أنا مع أبى، ولا أستطيع خلافه ولا فراقه » ثم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه آمنة بنت وهب، ويروى أيضاً أنه حين التقاها ثانية، بعد زواجه، قال لها مازحاً : «مالك لا تعرضين علىّ اليوم ما كنت عرضت علىّ بالأمس؟»ف قالت له: «فارقك النور الذى كان معك بالأمس، فليس لى بك اليوم حاجة» (ص٤).

كان الراوى قد حكى لضحى مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه اعترف على زملائه، فصمتت كثيراً، ثم قالت له: «حين تخون واحداً فأنت تخون العالم كله» . وعندما يسألها بدهشة: ماذا تقصدين؟ تقول له :

«أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضاً أحلامك وأفكارك! لم يعد ممكناً أن تعود نفس الشخص» (ص ٣٦٤) .

وتدريجياً تتحول ضحى بعد ذلك إلى الضدّ، بدلاً من أن تحاول جمع أشلاء أوزير والتوحد معه، نجدها تستغرق فى الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير فى الأوراق، أى أنها تعمل ضده، تعمل على المزيد من بعثرته وتقسيمه . لقد تحولت إلى الضد، بدلاً من أن تكون رمزاً للخير والنماء والتوحيد والانبعاث، تتحول إلى رمز للشرّ والكذب والخداع .

الرواية فى جوهرها تحكى تاريخ الوطن، تاريخه القديم والحديث، نضال ناسه ومعاناتهم دائماً سعياً وراء النور والعدل والحرية والكرامة، فى مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان. الرواية فيها رصد عميق

لانهيار الأحلام القومية، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد والجماعات؛ تتحول الشخصيات من الحلم إلى الكابوس، ومن الصحة إلى المرض، ومن المقاومة إلى التسليم، من النهوض إلى السقوط، لكن هذه الحالات كما قلنا هى حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية، ولذلك فإننا نجد أيضاً أنّ هذه الشخصيات، من خلال الندم، أو التطهر والفهم الأعمق، تعاود نهضتها ومقاومتها وصحتها وحلمها. وهكذا فإن ضحى تبدو بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها كأنها مصر التى تبحث عن أوزير الذى يمكن أن يمنحها حورس ـ المستقبل ـ الأمل، لكنها فى حالات كثيرة، بدلاً من أن تلتقى بأوزير تقابل ست الخائن، وبدلاً من أن تلد حورس (الحلم) تجهض أحلامها ويولد طفلها (حلمها ـ حلمنا) قبل الأوان، صغيراً ميتاً مشوهاً؛ وهكذا تتم عمليات إجهاض لضحى فى روما، وتعود بلا حورس، بلا أمل ولا أحلام .

تقول ضحى فى نهاية الرواية « إيسيت رحلت. من أيام روما وربما قبلها . لكنها رحلت ». وتقول أيضاً :

« ولكنى أعرف أنها حية وباقية. أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط فى الأرض. ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير: تتجنح مرة أخرى تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق إليه. تصبح هى أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد . تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً . يحلق أمامها بعينيه الناريتين اللتين تريان ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هى وراءه فرساً بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر . من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار » (ص٤١٣) .

هكذا فإنّ هناك يقيناً كاملاً فى الرواية بأن «إيسيت» ستعود، وسيعود معها الخير والخصب والنماء والأشجار، سيعود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البسطاء الطيبين، سيعود معها العدل وينقشع الظلم ـ ويتبدد الكبت ـ ويتلاشى النقص وينقضى التفكك ـ وتتحقق الحرية والاكتمال والوحدة والوفرة والإبداع وتحقيق الذات الوطنية والقومية ـ ويزول الشعور بالضياع ـ وتختفى التبعية والاتكالية والاعتماد على الآخرين. هذه وغيرها أحلام يشى بها، ويلمح إليها، هذا الفن العظيم، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام إلى حقائق ومدركات.

حصار الحلم وانبعاثه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام، سواء كانت هذه الأحلام أحلام النوم، أحلام الليل، أو كانت أحلام اليقظة، أحلام النهار، وسواء كانت أحلاماً بسيطة، مثل حلم ذلك الممثل فى قصة (كومبارس من زماننا) من مجموعة (الخطوبة)، وعنوانها محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف (بطل من زماننا). ويحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت إلى ممثل متكلم، بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التى كان يحلمها وهو طالب فى الكلية، بأن يمثل أدوار شكرى سرحان «ويهز الدنيا». وفى قصة (الأب)، (المجموعة نفسها)، تضيع أحلام السفر والتحقق والحرية فى أسر مطالب الأسرة التى لا تكف ولا تنتهى. وفى قصة (الخطوبة) تضيع أحلام الزواج وتكوين الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذى أراد خطبة ابنته بطريقة المحقق الذى يعذبه بالأسئلة والاتهامات ويهدده بكشف أسراره وأسرار عائلته. والأب هنا يقوم بدور السلطة التى تقتل الحب وتقبر الأحلام.

وفى قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك) تحلم أم إدريس :

«حلماً مزعجاً لا تذكره، لكنها تظن أنه كان هناك لحم نيئ فى الحلم، ليست متأكدة تماماً. ولكن ربما كان هناك لحم نيىء. سترك يارب» (ص ١١٩) .

يرتبط هذا اللحم النيىء بالخوف من الحسد، وبالخوف من أن يحدث شىء لمبروكة ابنتها الصغيرة الجميلة، يحدث شىء لها ولا تتم فرحتها بها، وتظهر هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكاتها وحديثها ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبية كى تبيعها بعض الأقمشة. كما يرتبط اللحم النيئ فى الأحلام والتراث أيضاً بالغيبة والنميمة، وبالآخر الذى يسرق منا أحلامنا.

لا تكفّ شخصيات بهاء طاهر عن الحلم، ولا يكفّ الموت أيضاً عن التحديق بها. ويصعب تماماً الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت (والسلطة والحب) فكلها مكونات متفاعلة متضافرة فى تشكيل عالمه.

فى أعمال بهاء طاهر دائماً ما نجد أنّ السلطة تقتل الأحلام وتقبرها، نجد ذلك فى الإحساس العام المهيمن والمتسلل عبر طيات وثنيات وجنبات مشاعر وأفكار الشخصيات فى معظم الأعمال، التى تكشف عن إحساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع، نتيجة لأن الشخصيات تسعى دائماً نحو العدل، وتتمرد دوماً على الظلم، وينتهى صراعها دائماً بالفرار والبحث والتساؤل واجترار الذكريات. السلطة هنا، كما قلنا، ليست هى السلطة السياسية فقط، بل هى السلطة السياسية وسلطة الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام.

وفى حالات كثيرة يرتبط الإحباط الذى ولدته السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى أعماقها . سنأخذ مثالاً واحداً على هذا: هو ذلك الحلم الذى رآه الراوى فى رواية (شرق النخيل). لقد ارتبط الراوى بابن عمه «حسين» الذى كان يحبه ويحترمه، ويتمنى أن يصبح مثله. كان ابن عمه قبل أن يموت يقوم بتوصيله إلى محطة القطار كى يسافر الراوى إلى القاهرة حيث دراسته. وكان حسين يقود الحصان والعربة. ثم حلم بعد ذلك بخبرة السفر السابقة تلك وبكثير من الأحداث اللاحقة.

ارتبط الحلم بموت حسين ابن عمه وخطيب أخته بعد ذلك :

«ثم تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة كبيرة، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة. ووثب من بين الخيول ذئب تقدم منى، وشبّ على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب، وأسند ساقيه الأماميتين على بطنى، وراح يضغط عليها، ويتطلع إلىّ بفم مفتوح وأنياب مكشوفة دون أن يهاجمنى. لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلنى منه وأردفنى خلفه. وأدهشنى أن أجد عمى وفريدة وأمى على رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء فكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح فى السماء السوداء سرداباً مدوراً منيراً نفذ منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعاً وخفيفاً لكن وجدت نفسى مرة أخرى وحيداً أمشى على قدمى وتقدم منى رجل عار له ثديان على وسطه خرقة وبيده حربة سددها لبطنى وأصابنى وصرخت ووقف الرجل أيضاً فوق رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد إلى ما لا نهاية» (ص ٢٥٧).

الإنسان فى الحلم، كما فى الواقع، يكون وحيداً كما كان نيتشه يقول. رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط بموضوعات الواقع التى كان يعانى منها الراوى؛ رموز السلطة والقتل والوحدة والموت. ترتبط أحداث هذا الحلم بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبته أخته فريدة. ويرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى إلى المحطة قبل سفره إلى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين اليقظة والحلم، الحقيقة والتهويم :

«وأيقنت أننا سنموت وانتابنى الدوار، ورفعت رأسى للسماء ورأيت نجومها ترتج وتختلط وتلد أقماراً وتسقط مطراً فضيا فى الفضاء الأسود وأيقنت أنى ميت، لكن فى محطة القطار عانقنى حسين وضمنى بقوة وقال: كنت غاضباً منك لكنى سامحتك، سامحتك يا ابن عمى» (ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥).

الذئب فى هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والتعطش للدماء. أما الحصان فهو رمز مزدوج للحياة وللموت، شمسى وقمرى؛ عندما يرتبط بالشمس يشير إلى الحياة؛ أما عندما يرتبط بالقمر، كما فى هذا الحلم، فإنه يرتبط بالموت، والفوضى، وقوة الغريزة المندفعة. الرجل العارى رمز للسلطة والبدائية والقسوة وغياب العقل، وصرخته وثدياه يرمزان إلى الخوف والحزن والندم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام. الحلم هنا حلم مقلوب، حلم يشير إلى عكس ما يحدث فى الواقع، حيث إننا نعرف أنّ الذى قتل هو حسين وليس الراوى، وكأنه يتوحد معه فى الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه فى الحياة، كأنّه يتمنى أن يموت فى الحلم لأنه لم يستطع أن يمنع عنه الموت فى اليقظة. وكأنه فى الحلم يكفّر عن تقصيره تجاهه فى اليقظة ويتحرر من بعض ندمه، لأنه لم يستطع أن يفديه.

مات حسين مقتولاً مغدوراً، مات مع أبيه فى لحظة واحدة، قتلهما أولاد الحاج صادق رمز السلطة، أسياد البلد كما يصفهم والد الراوى. هذه الشخصية تسودها روح عدمية ـ ظاهرية وليست حقيقية ـ تجعل الحزن والشجن والشفافية والمأساوية والشعور باللاجدوى تنتشر فى كل خلاياها، فى كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها، يتذكر بقاء الناس وصراختهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته وهى تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولته الانتقام بعد قتل أخيه وابن أخيه: «وماذا ينفع يا ولدى؟ ماذا ينفع وقد مات من مات؟ لو من الأصل..» يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه، مناقشة تصل به إلى أعماق الخواء والعدم الذى يسود عالمه:

«نعم يا أمى. لو من الأصل! ونعم يا فريدة لو أننا نموت معاً. لو أن الناس كالزرع ينبتون معاً ويحصدون معاً فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكى أحد على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذى ينبت معاً كله فى وقت واحد، ثم يأتى نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئاً عما سبقه ولا يفكر فيما سيجيء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريدة؟ ولكن هناك ما هو أفضل، ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء» (ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣).

تلك روح تنتشر فى أعمال «بهاء طاهر» كافة؛ روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف؛ روح قلقة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة، توترها دائم وسعيها إلى اليقين لا يريم، تساؤلات الموت والحياة، الظلم والعدالة هى تساؤلاتها الكبرى، ولأن هذه التساؤلات دائماً ما تكون بلا إجابات، دائماً ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائماً، فإن علاقات الأنا بالآخر غالباً ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام، فالفقد دائم، والموت جاثم، والظلم قائم، والحزن حاضر أبداً لا ينتهى، الفقد والموت والحزن أشياء غالباً ما ترتبط بالظلم والسلطة الغاشمة سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من أشكال السلطة وتوابعها. تقول أم الراوى «من يموت يرتاح، دائماً الهم للأحياء».

لكن الشخصيات لا تستغرق فى استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت، إنها تعرف فى معظم الأحيان أنّ

هذه الجوانب السلبية القاتمة من حياتها مبعثها الآخر ـ العدو ـ السلطة، لذلك فهى غالباً ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة إلى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذى يعانى المصير نفسه، من الاستغراق فى الذات والأحلام والذكريات إلى النزول رويداً رويداً إلى أرض الواقع والحياة والناس مهما كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة. يتوحد الراوى فى نهاية (شرق النخيل) مع الآخرين الذين يطالبون بإنقاذ الوطن وتحريره، كما أن عصام، الشاب الفلسطينى الذى يشبه الحلم، يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب، وكمال يستقيل من عمله فى الخارج، ويعود إلى وطنه وهو يحلم بحياة جديدة، يتحرر فيها بقدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها، قدر ما يستطيع، أن يحقق بعض الأحلام. هذه، فقط، بعض الرؤى والأفكار، التى أثارتها بداخلى قراءة أعمال «بهاء طاهر» المتميزة والفريدة.

الهوامش :

(١) اعتمدنا فى دراستنا لمجموعات الخطوبة و بالأمس حلمت بك و أنا الملك جئت ولروايتى شرق النخيل و قالت ضحى على الطبعة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر، التى صدرت تحت عنوان مجموعة أعمال عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢م، واعتمدنا فى دراستنا لرواية خالتى صفية والدير على طبعتها التى صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١ ، والأرقام الواردة بالعربية بين القوسين تشير إلى المواقع المأخوذة من هذه الأعمال فى هاتين الطبعتين .

(٢) Ad De Vries . **Dictionary of symbols and Imagery**. Amesterdam : North Holland, 1984

(٣) سيد محمود القمنى ، **أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة** ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .

(٤) شهاب الدين أحمد التيفاشى : **نزهة الألباب فيما لايوجد فى كتاب** ، تحقيق جمال جمعة . رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ص، ١٦ ـ ١٧ .

سمير أمين ويحيى الطاهر :

حكايات
عن صراع الشرق والغرب*

حسام أبو العلا

جذب ما يسمى بالصراع الثقافي بين الشرق والغرب أجيالا عدّة من المفكرين والكتاب من كل أنحاء العالم . ثمة أدبيات أنتجت عبر قرنين من الزمان ، فبين المؤلفين الغربيين نجد العناوين التالية : (ممر إلى الهند) ، (أعمدة الحكمة السبعة) لكل من جونجادين، تيبى وأوجو على التوالى . وبين المؤلفين العرب ، أو بين الروايات العربية ، تطالعنا العناوين التالية : (عصفور من الشرق) ، (قنديل أم هاشم) ، (الحى اللاتينى)، (موسم الهجرة إلى الشمال) .

يقدم لنا نتاج هؤلاء الكتاب قاعدة واقعية ، وإطارا منهجيا متعارفا عليه لـ « أدب الصراع بين الشرق والغرب» ؛ حيث تقدم هذه الأعمال جميعا مشهدا لشخص بسيط ، نقى ، يسافر خارج بلاده كي يتمدد عاريا على نحو ما أمام قراء تلك الدراما الهائلة عن انعدام الفهم المتبادل بين الشرق « الغامض » والصدمة التى لا يشفى أثرها . وغالباً ما تعزز هذه الأعمال ، فى إطارها العام ، تلك التراجيديا الهائلة التى يرسمها توظيف ذو بعدين ، وبذلك يمكن تشويه عملية تحديد معالم « الآخر » كما هو متحقق فى العمل .

على أية حال ، يبدو غريبا تماما أنه على الرغم من جمع وتصنيف كل هذا الأدب رفيع المستوى – عن الصراع بين الشرق والغرب – وكذلك وجود جيل لاحق من النقاد المشتغلين عليه ، فإنه قلما لاحظ المعاصرون (والقدامى ، فيما يتعلق بتلك القضية) من أنثروبولوجيين ، وعلماء اجتماع ، ومهتمين بالشئون الخارجية ، وكذلك خبراء فى التجارة ومتخصصين فى الدراسات الإقليمية [(١)] ، أنهم قد أنجزوا شيئا أكثر – وأحيانا أقل – من أنهم قدموا روايتهم الخاصة حول الصراع الثقافى مقارنة من عدة زوايا – حول تلك القضية – مع كتّاب مثل هاكى ، فلوبير ، فورستر .

* Amin and Abdallah, Tales of East-west conflict.
وقد قام بالترجمة أحمد حسن . والمقال فى الأصل ورقة قدمها الكاتب – أمريكى الجنسية مصرى الأصل – لإحدى الجامعات الأمريكية .

ويساعدنا يحيى الطاهر عبد الله على إقامة جسر لعبور الفجوة بين الأدب والأنثروبولوجيا ، وذلك من خلال أدبه القصصى ، المنشور فى مجموعات قصصية قصيرة [وروايات] . إننا نلاحظ فى أعماله إشارات مستوحاة من (القرآن) ، وتكثيفا رمزيا ، إلا أننا نجد أيضا « لغة الحياة اليومية » لبشر بسطاء ، وصياغات فلكلورية، ونماذج اجتماعية من الطبقة العاملة .

إن قصص يحيى أعمال أدبية ، لكنها مشحونة و مضاءة بوعى ذاتى رفيع المستوى ، ولهذا تستطيع هذه القصص أن تثير أسئلة حول الاختلاف - أو التعارض - بين الشرق والغرب ، فى كل ما لا يستطيع الأدب التقليدى الاجترارى تقديمه حول ذلك الموضوع .

يفعل يحيى الطاهر ذلك دون مفارقة المناخ الأدبى أو السيكولوجى المصرى، ونشير هنا - على سبيل المثال - إلى قصته « حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » [٢] ، حيث يستطيع القارىء أن يكتشف أنها تتضمن كل عناصر « نظرية التبعية الحديثة » التى يتبناها كل من : ڤالرشتين ، جندر فرانك ، سمير أمين . . وآخرون .

سنولى اهتماما خاصا وموجزا لتلك القصة ؛ حيث نرى أنها نتاج ملائم ، وواضح ، لتلك المقابلة التى سنقيمها بين (قصص) يحيى الطاهر ، و (نظرية) سمير أمين التى يعرضها فى كتابه (الأمة العربية وصراع الطبقات) . ونعتقد أن استخدام أعمال يحيى القصصية ، هنا ، سوف يساعدنا على اكتشاف « البعد الأدبى فى النظرية الاقتصادية » وأيضا العكس ، حيث يساعدنا عمل سمير أمين المشار إليه على اكتشاف « العالم الاجتماعى » فى القصة القصيرة .

قصة الصعيدى :

تبدأ القصة مع الشخصية / العنوان ؛ الصعيدى الذى يستيقظ من غفوته ليجد نفسه معاقبا من الجنيّة التى تدفعه بعيدا عن مكان استرخائه .

فى المشهد التالى يستشير الصعيدى رجلاً مشهوداً له بالحكمة وسداد الرأى ، فيدله الأخير على « أم المدن» أو القاهرة .

تلك المشاهد السريالية الحديثة تبرز بحدة من الواقعية الباردة لباقى القصة (التى تقع فى القاهرة) خلال رحلة الصعيدى « عبر خطين حديديين تجرى فوقهما القطارات » ، وينهمر عليهما المطر ، « وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » إلى أن يصل للمدينة: « فى بحر من الحديد والنار ، رأى الإنسان يحجل، ويطلب الصدقة » ، رآهم يتفرقون فى الجهات الأربع، « ورآه يدب وراه بالأتوبيس وبالتروللى وبالترماى، ورآه يطير، ورآه يسوق العربة » (ص ٢٧٨) . وبمصطلحات نظرية التبعية ، فإن الصعيدى قد انتقل من منطقة هامشية - الريف - انتقالا جسديا ونفسيا ، إلى المدينة الكبيرة (المتروبول) ، حيث (العقلانية والنظم التكنولوجية) طبقاً لمنظرى التبعية المعاصرين . وتعد تلك المقابلة المزدوجة الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين ما يطلق عليه « العالم الأول » - المدن الكبرى - الذى يستورد مواد أولية وعملا رخيصا، و ما يطلق عليه « العالم الثالث » (الهامش) الذى يستورد عملة صعبة، وديونا ، وتحولاً إلى أيد عاملة (بلترة) .

يقتفى معظم منظرى التبعية أثر تلك العلاقة فى العودة إلى التبعية الاقتصادية التى تربط الريف بالمدينة ، فى الرأسمالية المبكرة فى أوروبا ما قبل الاستعمار . تلك هى الصيغة الأولية للمدن الكبرى ، والمناطق الطرفية ، وذلك هو ما نجده فى قصة الصعيدى .

فى داخل العاصمة يلتقى بصعايدة آخرين ، ويحافظ الجميع على طرقهم نفسها فى الحياة . الصعيدى يصير عامل بناء مثلهم ، يعمل طوال اليوم ، وأثناء الليل يجلس معهم ليرقصوا ويغنوا أغانى الصعايدة على الرغم من أنهم يعيشون فى المدينة . لقد أصبح

الصعايدة مهمشين بعيدا عن العمارات التى يشيدونها وخارجها ، لكنهم يتعرضون لغواية إغراء بعينه ؛ فعبر التنافس فيما بينهم ، يقع الاختيار على البعض منهم ليصبحوا بوابين فى العمارات التى شيدوها . ويحتضن الصعيدى هذا الوعد كأنه حلمه فى الحياة ، لكنه يموت - فى حادث من حوادث البناء - قبل تحقق هذا الحلم، وذلك أثناء حالته التى يصفها الكاتب مرتين بعبارة: « ظل صاحبنا يضرب فى المقبل بعدما طرح الماضى ونسى الحاضر » (٢٨٠).

نعود مرة أخرى إلى « لغة » نظرية التبعية ؛ فالصعيدى وزملاؤه قد تم تحويلهم إلى عمال - « بلترتهم » - (فى سياق القصة) عندما دخلوا إلى المدينة، استخدمهم سدنتها ليزودوهم بالإنتاج السلعى (البيوت والعمارات) الذى يستهلكه الآخرون .

إن سمير أمين يلخص الرأسمالية على النحو التالى :

١ - مجمل الإنتاج يتحول إلى الشكل السلعى ، إلى بضاعة .

٢ - قوة العمل ذاتها تصبح سلعة ، كذلك أدوات الإنتاج التى يستخدمها المنتجون ، حيث تنفصل تلك الأدوات عنهم انفصالا تاما ، ويتحول المنتجون إلى بروليتاريا .

٣ - وسائل الإنتاج هى الأخرى تصير بضاعة (سلعة) كما تتجسد السلعة ماديا بوصفها علاقة اجتماعية تشمل كل أعضاء المجتمع ، وتستولى عليها جميعا طبقة اجتماعية معينة ، وبمعنى آخر تتحول إلى « رأس مال » . (UD ص٦٠)

وذلك هو ما يحدث ، فى الواقع ، للصعايدة . إنهم يتحولون إلى سلعة عمل ، ويشيدون عمارات تستحوذ عليها طبقة المدينة الكبيرة .

الجوهرى - فى قصة الصعيدى - يتمثل فى عملية « بلترة الفلاحين » أو تحويلهم إلى عمال . وكذلك الأمر نفسه لدى سمير أمين . وقبل أن ننتقل إلى مدى أبعد ، نرى أن من المهم رصد تلك المقابلة بتفصيل أكبر ، فى تشابهاتها اللافتة للنظر ، وفى إطار مركب يتضمن الانفصالات الدراماتيكية أيضاً ، كذلك فى المقاربة والقص الممثلين فى صياغة كل من (الأمة العربية) وقصة (جبل الشاى الأخضر) .

(الأمة العربية) : المنظور الأمينى :

لكى يشيد سمير أمين روايته حول الاستعمار الغربى للأمة العربية ، كان عليه أولا أن يضع أساسا لشرعية - أو صحة - مفهوم تلك الوحدة العضوية التى يمكن اعتبارها - أو تسميتها - أمة عربية ، فإن لم تكن هناك (أمة عربية) فلن يكون بمقدورنا الحديث عن استعمارها .

هذا على الرغم أن سمير أمين يقدم « تحليلا اقتصاديا » ، لكنه يسحبه بكثافة على كل من التاريخ والجغرافيا .

العالم العربى الممتد من مراكش الحديثة حتى العراق ، بطبيعته القاحلة بوجه عام - إن استثنينا وادى النيل - لا يمكن أن يقدم سندا مرجعيا عن نوع من المجتمعات الزراعية الخصبة ، إلا أن موقعه الاستراتيجى جغرافيا ، بوصفه جسرا يصل بين ثلاث قارات ، أسهم فى ازدهار بلدانه كى تكون مجتمعات تجارية ، ذلك بعد أن توحدت المنطقة - بتعددها اللغوى - خلال الحقبة الإسلامية . يقول أمين :

« حتى يمكن فهم العالم العربى ، يجب على المرء أن ينظر إليه باعتباره « منطقة كبح تطورها » واسطوانة ناقلة - فى الوقت نفسه - بين المناطق الرئيسية للحضارة فى العالم القديم . هذه المنطقة شبه الجدباء تفصل - وتصل - بين المناطق الثلاث التى لديها

حضارة زراعية ؛ أوروبا ، آسيا الاستوائية ، أفريقيا السوداء . لقد قامت المنطقة العربية بوظائف تجارية ربطت ما بين العوالم التى لم تكن تملك فيما بينها سوى وسائل اتصال محدودة . إن تلك التشكيلات الاجتماعية التى ساعدت على ازدهار الحضارة ، كانت بالأساس تكوينات تجارية ». (AN ص٦٠)

بالإضافة إلى ما يقوله أمين ، فإن الأمة العربية كلها قد عانت من قمع الإمبريالية الأوروبية نفسها خلال الحقب الحديثة .

الآن لدينا كل المقومات والعناصر الأساسية التى توحد الدول العربية كما يرى سمير أمين ، وتصوغ كياناتها فى « أمة عربية » : من حيث اللغة والتاريخ الاقتصادى المشترك لمجتمع تجارى ، والتاريخ الحديث المشترك لها بوصفها دولا خضعت للاستعمار الغربى . والصلة المشتركة بين العنصرين الأخيرين هى المدخل فى « الرواية الأمينية » الهائلة لقصة صراع الشرق والغرب .

المكون الأساسى للرأسمالية ، بما هى نظام إنتاج ، هو « بلترة » الجماهير (أمين) ، وذلك ما يجعله يذهب إلى أنه لم تحدث « رسملة » (تحول لعلاقات رأسمالية) فى المجتمع العربى التجارى المزدهر من القرن التاسع حتى القرن الثانى عشر :

« إن تمركز الثروة النقدية فى أيدى التجار لم يؤد تلقائيا إلى الرأسمالية ، فحتى يحدث ذلك الانتقال يجب أيضا تدمير أنماط الإنتاج «قبل الرأسمالية» المهيمنة فى تلك التشكيلة، وأن يتبلور أثر تدميرى لتلك التجارة طويلة المدى فى عملية البلترة، وأن يظهر ذلك الأثر فى انفصال المنتجين عن أدوات إنتاجهم، إلى المدى الذى يظهر فيه (سوق عمل حر). لقد حدث ذلك فى أوروبا فقط ». (UD ص٦٠)

إن عملية « بلترة » الجماهير الأوروبية، واكتشاف طرق تجارية أقصر، أديا إلى زيادة التصنيع الأوروبى . تلك العملية الديناميكية قد سارت بأوروبا فى اتجاه «الاستعمارية» بما ارتبط بها من أساليب تجارية وطرق تجارة واستيراد مواد أولية واستخدام العمل الفلاحى. لقد نتج عن ذلك (فى حالة الأمة العربية) اندماجها فى النظام الرأسمالى العالمى ـ الذى « بلتر » فلاحيها أو حولهم إلى عمال، وساند عملية تحول الطبقة التجارية الحاكمة إلى طبقة برجوازية . لقد كانت هناك علاقة تكافلية فيما سبق بين هؤلاء التجار وبين الجماهير . وعلى ذلك، فإن ما تركه الغرب للعالم العربى ، وماورثه العرب من الغرب، ليس الحضارة، والثقافة، والطباعة ، والصحافة، ذلك الأساس الداخلى للتحديث والتحضر ، أو خلق مفكرين حائزين تربية وثقافة غربية كطه حسين أو توفيق الحكيم، بل تمثل الإرث الغربى للعالم العربى فى شكل الإنتاج الرأسمالى، فى تحويل الفلاحين إلى عمال، وفى تفاقم الصراعات الطبقية . ويستخدم سمير أمين مهارته التحليلية فى النهاية ليعيد صياغة المفهوم الغربى ـ التقليدى ـ حول «دور» المشروع الإمبريالى فى العالم العربى ، وحول النهضة الثقافية التى حدثت نتيجة للغزو الأول لمصر من الإمبريالية الفرنسية عام ١٧٩٨ .

من وجهة نظر سمير أمين كانت نتيجة ذلك المشروع مدمرة ؛ بسبب التداخل مع الغرب ؛ إذ تم فرض النظام الرأسمالى وما يصاحبه من عداءات طبقية على العالم العربى . وعلى ذلك نشأت الطبقات والأوضاع التراتبية الحديثة نتاجا حتميا لعلاقات التبعية (التى كانت تتم فى عمومها بقيادة الرأسمالية الزراعية التى ساعد على خلقها الغرب ، ولذلك لم تقم بأى تغييرات ذات دلالة أو وزن فى النظام الاجتماعى) .

أما الاشتراكية العربية فيما يرى أمين فلم تكن سوى إحلال لنظام سيطرة الدولة الأوليجاركية بدلا من سلطة البورجوازية فضلاً عن تحول دورها إلى « هبات »

من رأسمالية دولة ، وذلك بالأحرى دون أن تكون ممثلا مفوضا من قبل الجماهير الشعبية .

الخلاصة أن سمير أمين – فى (الأمة العربية..)– يبدأ تحليله من مقدمة منطقية بسيطة ؛ مفادها أن غزو العالم العربى عن طريق القوى الإمبريالية الغربية قد عرض المنطقة ، ولا يزال ، لأضرار جسيمة ، بدلا من إفادتها . وفى هذا السياق يوسع نطاق طرحه إلى مدى أبعد من القص التاريخى وتحليل مشكلات معاصرة .

يحيى الطاهر والتبعية :

أهمية ظاهرة « بلترة » الفلاحين أو تحويلهم لعمال ، فى قصة « الصعيدى . . . » ليحيى الطاهر تتمثل فى أنها تقدم مؤشرا واقعيا . إن علاقة هذه الظاهرة بنظرية التبعية أكثر وضوحا الآن فى سياق نقاش (الأمة العربية وصراع الطبقات) . لكن يبقى سؤال : هل يمكن ربط « بلترة » الجماهير الشعبية بالإمبريالية ، فى كتابات يحيى الطاهر ، حتى توجد أساسا لارتباط صميم وجوهرى بين روايته ورواية سمير أمين ؟

لكى نقدم إجابة عن هذا السؤال ، سنعود إلى الطبعة العربية للأعمال الكاملة أولا ، إذ تعد هذه الطبعة الشكل الأكثر اكتمالا والأدق ، على عكس المجموعة المختارة فى (جبل الشاى الأخضر) * . إن الأعمال الكاملة – الطبعة العربية – تتسم على الأغلب بسمات تربطها بأطروحات التبعية بالإضافة إلى سمات شكلية وبنائية تحد ، وتوحدها ، المجموعات المتفرقة .

(*) ترجم دينيس ديفيز بعض مختارات يحيى الطاهر تحت هذا العنوان وصدرت عن دار هاينمان بانجلترا ، ولم تطبع للطاهر– بالعربية – مجموعة تحت هذا العنوان ، وهو عنوان إحدى قصصه. انظر الكتابات الكاملة ، مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) – المترجم.

قصة الصعيدى تنتمى لمجموعة (حكايات للأمير حتى ينام) ، وهى مجموعة من القصص مروية فى قالب خرافى وشكل أدبى شديد الثراء والتنوع على نحو يصعب حصره . تبدأ قصص المجموعة جميعا بكلمة « يا أميرى » ، وتتصدر المجموعة قصة من أربع صفحات عنوانها « من الزرقة الداكنة حكاية » (ص ٢٥٧) وتليها فى المجموعة قصة أخرى من صفحتين عنوانها « حكاية صيف » (ص ٢٦٠) ، وهذه القصة الأخيرة تعد تتمة واستكمالا للرمزية القصصية المستخدمة فى « من الزرقة الداكنة ...» .

تبدأ قصة « من الزرقة الداكنة . . » بمقدمة على شكل خطبة دينية ، وتتقاطع فى سردها رواية الراوى من وقت لآخر باستخدام كلمة (أقول) .. وكأنه يخاطب الأمير (سيقال المزيد حول شكل (حكاية للأمير) فيما بعد ، إلا أن اهتمامنا فى تلك النقطة يتركز على عملية الترميز السياسى الموجودة فى كل من « من الزرقة الداكنة ..» ، « حكاية صيف ») .

إن « من الزرقة الداكنة..» تبدأ بعبارة : « إن الكونت الإيطالى شاذ الطبع . دخل مدينة الشتاء بالصيف » ، هذا الكونت الإيطالى هنا يمثل تجسيداً للنفوذ الأجنبى فى مصر ، إنه قادم من الأزرق الداكن أو البحر الذى يربط مصر بالغرب . تلك الكلمات القليلة فى مستهل القصة لا تترك قليلا من الشك على أن الكونت الإيطالى (يقرأ . . إمبريالى) قد امتلك نفوذا سريعا وعميقا على أرض مصر ، وإن لم يكن غير إيجابى .

بقية الفقرة المفتوحة تصف لنا ، على نحو مفصل ، تباهيه عند دخول المدينة بشكل مبالغ فيه ، فهو يطفو فوق بحر من الويسكى ـ ذلك المنتج غير المحلى ـ إلا أنه سيعلّم أتباعه كيف يقدرون خدمته ، وسيستخدم العسكريَّ الاسكتلنديَّ ـ ذلك العسكرى الذى يشبه العسكرى المصوَّر على الملصق الفاخر فوق زجاجات الويسكى الاسكتلندى . الكونت الإيطالى يسكن فى

أفخم فندق ، ويلتقط ستة من الصنّاع المهرة كل منهم يأتي - في القصة - مصحوبا بصفة تبرز مهارته الجسدية الفيزيقية ثم يبنى لنفسه قصرا رائعا شبيها بقصور الملوك لم تر البلدة مثيلا له من قبل .

لا تفوتنا ملاحظة الآتى : أن الكونت ، والصناع الستة يشكلون مجموعة من « ٧ » ، ويكافىء ذلك الرقم الأيام السبعة التى خلق الله فيها العالم (لسنا فى حاجة لاكتشاف رمزية يوم الراحة) . وعلى هذا النحو تقدم القصة عبر العنصر الرمزى تأثير الكونت على المدينة وطابعه الدرامى ، مما يتيح لنا مقارنته مع عمليه خلق عالم جديد .

لقد جهز الكونت جماعته الستة ، وجعلهم تابعيه، وأسكنهم فى قصره، وعلمهم لعب الورق - الكوتشينة - وشرب الخمور ، واستخدام الأوانى الفضية ، والأكل بالشوكة والسكين ، والتحدث بالإيطالية ، هذا قبل أن يغادر المدينة فجأة - كما جاء فجأة - مع كلمة وداع بليغة .

إن القصة تنتهى برحيل الكونت وحاشيته الأجنبية. كانت كلمة الكونت الأخيرة : « كيف جاء الموعد هكذا سريعا - (...) وركضت الخيل ، وتصاعد الغبار فغطى كل شىء . . » (ص ٢٥٩) .

إن التأثير الإمبريالى للكونت يتعزز ثانيا ويعم كل مكان ؛ قصة (حكاية صيف) تلتقط الخيط الذى أسلمت طرفه (من الزرقة الداكنة..) . فعلى الرغم من أن الكونت - الذى نستدعيه ثانيا - دخل مدينة الشتاء فى الصيف ، وبرغم أنه غادر المدينة ، إلا أن عوالم وأحداث المدينة تعنون الآن بـ « حكاية صيف » لأن الكونت ، كما أشرت ، دخل المدينة أثناء الصيف . وفى القصة نعرف أن الكونت قد حصل على حق ملكية أرض المدينة عن طريق الخمور ولعب القمار مع سكان المدينة ، إلى أن رهنوا الأرض عنده .

فى (حكاية صيف) يتحدى الفلاح المتمرد حق « البديل » (٣) المحلى للكونت فى احتفاظه بملكية الأرض التى رهنها جده عند الكونت. زعم البديل يقوم على استمرار علاقته بالكونت الراحل، وهي العلاقة التى دعمها الكونت بتعليمه شرب الويسكي والتحدث بالإيطالية . برغم مغالطة زعم البديل، فإنه يدرك أن مكانته الفوقية وضع شاذ، لهذا يبتل « سرواله » خوفا عندما يواجه بتحدى الفلاح له ، ولذلك يستأجر مرتزقة لحماية حصنه حتى يتمكن من السيطرة على الفلاح المتمرد.

عندما نقرأ ما سبق فى سياق علاقته مع (الأمة العربية..)، تصبح الرموز السياسية أكثر وضوحا. إن عملية الاستعمار الغربية قد غيرت النظام الاقتصادى، وكذلك السياسى والاجتماعى، العربى، من نمط إنتاج خراجي إلى نمط إنتاج رأسمالى (أمين) أو من مدينة شتاء إلى مدينة صيف (يحيى).

الرحيل المادى - الفيزيقى - للقوى الاستعمارية (أمين) - أو لسفر الكونت (يحيى) - لم يتغير به الوضع الطبقى الجديد الذى نشأ، منذ ترك القوى الأجنبية - قبل الرحيل - لفاعلين مؤثرين (البرجوازية الزراعية .. «أمين») استمروا فى العمل بوصفهم وكلاء، أو (البديل/ القرين المحلى .. «يحيى») وقد حافظ كل منهم على استمرار النظام الرأسمالى.

« حكاية صيف » تنتهى بملاحظة حالة (البرانويا) التى تصيب البديل المحلى ورعبه من أن يتمكن الفلاح الثورى المتمرد من مراوغة المرتزقة ويتسلل إلى حصنه لينقض عليه.

نهاية كتلك لا تقدم فقط تصويرا لعملية خلق العداءات الطبقية التى أتى بها النظام الاجتماعى الجديد بل تقدم أيضا شروط خلق الاتجاه نحو سياسات الدولة البوليسية فى العالم العربى.

لقد تركز نقاشنا إلى حد ما ، بخصوص يحيى الطاهر، حول قصص قصيرة من مجموعة (حكايات للأمير..) . تلك الإشارة المؤكدة يبررها ما أدعيه أن قصص يحيى الطاهر، فى أى مجموعة منها، تقوى روابط وعلاقات بنيوية جوهرية تصل بينها وبين باقى المجموعات وتجمعها جميعا داخل وحدة أدبية واحدة. إلا أنه لا يفهم من ذلك أننى قد قمت باختبار الأطروحات المتعلقة بتوريد الرأسمالية ـ باعتبارها نظام إنتاج ـ إلى البلدان المعنية من قبل الإمبريالية الغربية، أو أن العلاقات تلك قد هيمنت تماما، وأن تأسيس علاقات التبعية مع تلك البلدان قد وجد تحديدا فى (حكايات للأمير..) . فوفقا لفرضيتنا السالفة سنجد أن الأمور الجوهرية عن « الإمبريالية / التبعية / البلترة » هى قانون عام يطفو على السطح فى كل أعمال يحيى الطاهر القصصية .

وسنقدم مثالا آخر هو القصة القصيرة المعنونة بـ « الحكاية المثال » [٤] والمترجمة فى مجموعة أخرى [بالإنجليزية] هى (جبل الشاى الأخضر)، والمنقولة أصلا عن المجموعة العربية المعنونة بـ «الرقصة المباحة» .

تبدأ القصة بتقديم بطلها الفقير الذى لا مأوى له ، الباحث عن مأوى فى مدينة الموتى – المقابر . فى البداية يواجه صعوبة فى العثور على مقبرة غير مسكونة ، إلا أنه أخيرا يستطيع أن يطرد كلبا من حفرة مكتظة بعظم ميت، يركض الكلب هاربا ، وبذلك يعثر بطل القصة على مَسْكَن .

القصة تقدم صورة مجتمع بديل لسكان المقابر ، الوضع الاقتصادى لجموع هائلة من المشردين ، وسرعان ما نعرف أن لهؤلاء الناس لغة خاصة، وقانونا خاصا وصل فى صياغته إلى ذروته ؛ فعندما يقترب بطل الحكاية من جيرانه ليساعدوه فى الحصول على طعام ، يجيبه الجار قائلا : « اذهب إلى الباشا واطلب العمل تجده . . كل شىء عندنا يا أقرع مقدر ومحسوب لا حاسد ولا محسود » (ص ١٩٥) .

عند تلك النقطة سيعتقد القارىء أن الدلالة الأساسية لكلام الجار هى أن فقراء مدينة الموتى فى القاهرة قد أنشأوا ـ فى القصة ـ يوتوبيا نظام اشتراكى يحيا على هامش النظام الرأسمالى العربى ، إلا أننا ـ فى الواقع ـ نقابل (باشا) . من الواضح أن ثمة تمييزا مازال قائما ؛ فالباشا هو السلطة الحاكمة ، والمجتمع الخاضع لسلطته لايزال هيراركيا (تراتبياً) إلى أقصى حد ، وخطبة الباشا عن « اليانكى » تقدم تصورا مزدوجا ، إنه يقول :

« بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد اليانكى نظير الموت: «كلاهما يسلبك ظلك» وهذا ـ والله حق ناقص: فاليانكى بظل كبير (وما الموت كذلك) واليانكى يحجب بظله الكبير كل ما عداه من ظلال ، إلا أن الظلال تبقى ظلالا فى ظل واحد كبير (وما هكذا يفعل الموت) ـ اليانكى منّا وفينا وبنا» (ص ١٩٨) .

هنا ، وفى أماكن أخرى ، يبدو الباشا مرعوبا بشدة من بأس اليانكى ، وذلك أثناء حنقه عليه لاحتياله وتخطيه إياه . وعلى ذلك فإن للحكاية خاتمة أقرب لأن تكون انتقادا للاشتراكية العربية (الأمينية) إذ تقدم صورة لمجتمع طوبوى بديل . فسكان المقابر يؤدون خدمة شفوية (للمصالح العام) تماما كما يفعل الاشتراكيون العرب. كما أن الاشتراكيين العرب ، سواء فى (الأمة العربية. .) أو سكان المقابر فى « الحكاية المثال » ، يقدمون هيراركية بديلة – أو استبدالية – عوضا عن عملية إعادة بناء جذرى للنظام الاجتماعى .

إن « الحكاية المثال » تمثل قصة استعمار المدن الهامشية بوضعها بالتوازى مع « حكاية صيف » التى تصور لنا عملية المقاومة فى مدينة الصيف . إننا منقادون إلى التساؤل عما إذا كان هناك شىء فى تلك القصص يضع التحديات أمام النموذج الأساسى لنظرية التبعية ؛

ذلك النموذج المبنى على ثنائية تعد مسلَّمة أساسية : مركز معادٍ للأطراف ، هيمنة المركز وخضوع الأطراف .

ظاهرة يحيى الطاهر عبد الله (الذى تكون وعيه بالتثقيف الذاتى تقريبا ، والذى لم يعرف لغة أخرى غير العربية) ، تتجلى فى أنه صعيدى مصرى يستخدم ويوظف الفلكلور العربى وما يتضمنه من تراث ، ليصوغ بواسطته ، أعمالا قصصية متقدمة على نحو بالغ الروعة عن حياة الصعيد المصرى . إنه يعرض لوحة سياسية وثقافية خصبة عن المركز ، والمناطق الهامشية ، تتضمن الهيمنة والقهر ، لكنها تنطوى أيضا على المقاومة ، وبذلك تثير إشكاليات أمام النزعة المركزية فى نظرية التبعية . إن تبعيتنا قد أثرت على القراءات المجازية لقصصه. وبرغم ذلك ، فإنه يبقى أن نطرح – فى ذلك السياق – سؤالا عما إذا كان عمل سمير أمين (الأمة العربية . .) يساعدنا على أن نرى التبعية فى صلتها بالنقاط الجوهرية فى قصص يحيى ؟! وهل تساعدنا قصص يحيى أيضا فى رؤية العناصر البارزة فى عمل سمير أمين مكتوبة على النقيض من حصاد نظرية التبعية.. التقليدية ؟!

الاستنتاج :

لا يمكن أن نقدم إجابة عن هذا السؤال الذى أثرناه ، قبل أن نعرض بتفصيل أكبر لسمات نظرية التبعية التقليدية .

إن السمات الرئيسية لتلك النظرية هى – كما وصفت من قبل ـ فكرة الثنائية ؛ الانقسام المزدوج لمركز/هامش ، بوصفها قاعدة منظمة لصورة الاقتصاد العالمى . إنها ترى فى الرأسمالية العالمية قوة كونية تعمل على تقسيم العالم بأكمله إلى هذين القسمين . ولننظر لما يقوله (ڤالرشتين Wallerstein) فى هذا الخصوص :

« إن ميدان عمل النظام الاجتماعى الحديث والتحولات الاجتماعية الحديثة كان، ومازال، هو النظام العالمى الحديث الذى بدأ ظهوره فى القرن السادس عشر، بوصفه اقتصادا عالميا أوروبى المركز. ذلك النظام العالمى قد تطور عبر دورات من التوسع والانكماش فى محيطه الجغرافى، والآن يحيط بالكرة الأرضية، وبصفته الإنتاجية من حيث هو (تكوين رأسمالى) وفى علاقاته المتداخلة كليا (أى تبعيته المتبادلة على الصعيد العالمى) وفى تغلغله وتنظيمه للعلاقات الاجتماعية (التسليع ، التشكيلات الطبقية). لقد حدث، فى كل أرجاء المعمورة، ذلك التقسيم العالمى غير المسبوق إلى مراكز ـ دول مركزية ـ ودول ما وراء البحار ، أو ما نسميه (مركزية ، وهامشية). وقد توحدت تلك الأجزاء ، وأعيد إنتاجها عبر عمليات التراكم الرأسمالى والتبادل اللامتكافيء، إنها تأخذ- فى حيز زمنى محدد ـ شكل دورات (على نحو مماثل للنمو الذى يتم رصده على أنه ميول عقلانية) ؛ حدثت تلك الدورات ولا تزال تحدث فى شكل موجات تسجل معدلات النمو من حيث الارتفاع والهبوط». (WSA ص٤٢)

يمكن أن نعتبر نظرية التبعية نمطا من أنماط البنيوية ، وذلك فيما يتعلق بامتدادها الكثيف على سلسلة من الثنائيات الضدية، حتى تستطيع بذلك أن تدعم الحجر المقدس لثنائية (المركز / المحيط) .

كما أنها توظف تعريفا اقتصاديا مكافئا للنموذج الماركسى (أساس / بناء فوقى) ، كما نرى فى هذا الاقتباس من ڤالرشتين :

« ثمة جانب ثالث جوهرى للنظام العالمى الحديث، بالإضافة إلى الجانب الاقتصادى (تقسيم العمل) وخصوصيته ، والجانب السياسى (تكوين الدولة) ؛ إنه الجانب

الثقافي ـ بالمعنى الواسع للكلمة – الذى يجب الإشارة إليه؛ على الرغم من أنه لا يوجد سوى القليل المعروف عنه بصفة منهجية، من حيث هو جانب مكمل للتطور التاريخى العالمى ومتكامل معه. لن نركز هنا بالتحديد على ذلك الجانب من تطور النظام العالمى ومتكامل مع فذلك الأمر يتطلب عملا نظريا تمهيديا ضخما، يجب أولا بالأساس أن نتتبع «التكونات والتفككات للمجتمعات الثقافية» لنكوّن بهذا مسارا واقعيا من العمليات. إن اتساع هذا الجانب الثالث يشكل اتجاها متميزا عن الاتجاهين الآخرين. لذا، فيما يتعلق بخطة البحث، نرى ضرورة التماس مع نقاط عدة تقع على هذا البعد الأساسى من التحولات الاجتماعية الحديثة». (WSA ص ص٤٣-٤٤)

يبدو من هذا المقتطف أن نظرية فى مجال « الثقافة » إنما ترتبط فى تطورها بحقول العلوم الاقتصادية والسياسية ، حتى وإن كان العامل الاقتصادى هو المحدد فى آخر الأمر .

بنيوية نظرية التبعية ، ومحدداتها الاقتصادية ، تواجه الآن بتحديات أساسية ، انطلاقا من مفاهيم عدة أنتجتها ثورة ما بعد البنيوية . من المؤكد أننا نجاوز تلك الدراسة إذا أطللنا على تاريخ ما بعد البنيوية ، إلا أنى أود أن أشير ـ بإيجاز ـ إلى بعض النصوص فى كتاب جيمسون (اللاوعى السياسى) ، وذلك لأقدم إمكانية تواجه نظرية التبعية على مستوى الشكل المجرد ، ذلك قبل أن أرجع إلى يحيى الطاهر وأمين مرة أخرى .

فى الفصل الأول من الكتاب يستخدم جيمسون لوى ألتوسير لينقد الاستخدام المفرط فى التبسيط لمفهوم السببية فى فكر ماركس ، وفى سياق ملاحظاته يقدم نقدا لمفهوم (التناظر homology) كما يطرحه لوسيان جولدمان فى نقاشه حول الجنسينية ، وعن العلاقة بين نشأة الرواية، ونشأة البرجوازية فى القرن السادس عشر فى أوروبا.

المشكلة ـ بالنسبة لجيمسون ـ تكمن فى مقارنة منظمة كتلك التى يطرحها جولدمان بين عالم من الأوضاع الطبقية (رؤية العالم) وشكل فنى معين ـ إنها تنطوى على نزعة ميكانيكية ، يرى جيمسون :

« أن الزعم بتلك التناظرات يعد خاطئا هنا ، على الأقل من حيث كونه يشجع أغلب الحلول الممعنة فى بساطتها (إنتاج اللغة يماثل إنتاج السلع) إذ يهرع إلى اللغة من خلال نمط الإنتاج كلياً ، أو ـ بتعبيرات ألتوسيرية ـ عبر بنيته من حيث هو سبب مطلق وحيد يتبدى فى تأثيره على عناصر البنية . وهذا السبب هو ذاته القائم فيما يتعلق بالممارسة اللغوية (P.U ص ٤٦) .

إن إنتاج اللغة يتم عبر أنماط متميزة ومستقلة عن الإنتاج ـ مثلها مثل رأس المال ومثل أشياء أخرى عديدة .

إن مشروع جيمسون فى (اللاوعى السياسى) هو، قبل أى شىء ، سعى لإنتاج أطروحة ماركسية تسمح بالاستيعاب والدمج بدلا من الاستبعاد الناجم عن الرؤية الضيقة . إنه يعتقد فى مقدمته أن الماركسية تملك تقديم رد على تحدى المناهج التفسيرية الأخرى (بما فى ذلك المنهج الأخلاقى ، والنفسانى ، ونقد الأسطورة ، والسيميوطيقا والبنيوية ، والمناهج اللاهوتية) ، وذلك من خلال إدماجها بدلاً من تجاهل وجودها أو محاولة دحضها كليا (وذلك بروح تقاليد دياليكتيكية أكثر أصالة). الماركسية فى هذا النطاق أفق يستحيل تخطيه، وإن كان ذلك ينطوى على تعارض ظاهرى ، أو عملية نقدية يصعب القياس عليها . إن المطلوب هو تعيين صحتها الجزئية بصرامة منهجية وفى نطاق بنائها الذاتى ،

وبذلك نكون قد قمنا فى اللحظة نفسها بإلغائها والمحافظة عليها » . (P.U ص ١٠)

إن هذا النوع من الدياليكتيك المتجسد فى أفكار جيمسون لا يظهر غالبا فى نظرية التبعية، برغم أن نظرية التبعية تضىء لنا الكثير من قصص يحيى الطاهر .

إننا لا نمضى بعيدا عن العناوين فى قصص يحيى الخيالية حتى نجد أنفسنا أمام ذلك السؤال المحير : هل الأمير فى (حكايات للأمير..) هو نفسه الأمير فى قصة (الأمير الصغير) التى ترجمت إلى العربية ، وقرأها يحيى فى الغالب، أم أنه أمير العالم العربى فى العصر الذهبى ـ للإنتاج الخراجى ـ الذى لا يزال يحيا فى سلام بسبب طبيعة الغزو الرأسمالى الموصوف فى القصص.. !!

الأول تمثيل رمزى للإمبريالية ، والثانى يمثل سياقا مختلفا ودالا فى بحثنا .

القصة الأولى فى المجموعة « من الزرقة الداكنة حكاية » تثير بدورها التباسا حول عنوانها ، فهذا العنوان يحمل أكثر من مدلول ، حيث صفة (الأزرق) فى « من الزرقة الداكنة » تشير إلى « البحر الذى يربط مدينة الشتاء بالصيف » وربما تشير إلى (النيل) الأزرق.

على المرء أن يتعامل مع التسمية « الزرقة الداكنة» باعتبارها تصويرا تجسيديا للطبيعة ، تلك الطبيعة التى سيشوهها الكونت . وبالإضافة لذلك ، فإن أسلحة الكونت ، وكذلك بطانته ، ذات لون أزرق أيضا .

ثمة نوع من الدياليكتيك يبدو مجسدا فى كل رمز ، عاكسا بذلك ديالكتيكية الشكل ، وهذا واضح فى القصص التى يحكيها الراوى للأمير فى لهجة حوارية ، حيث الأساليب التى يلجأ إليها هى : الحديث ، والمقامة المنبثقين من التراث الأدبى العربى لقد خلق القاص أساليب سردية عبر الديالوج ، إلا أنه قد ابتكر أيضا ، وبشكل متزامن ، خليطا ثريا فى أساليب الحكى يضارع الديالوج الغربى ، وذلك النمط من الحكى / السرد قد تناوله باختين من قبل . ما يهمنا هنا هو أن الطبيعة الحوارية لهذا النص ـ المنتج ـ من الهامش ، تضع التطبيق الميكانيكى لنموذج (مركز / هامش) فى إشكالية مؤكدة ، إلا أنه لا يجب استدعاء قصص يحيى الطاهر لتحدى نظرية التبعية قبل أن نسأل عما إذا كان هناك شىء مماثل لا يجب وجوده فى (الأمة العربية) لأمين، خصوصا أننا بدأنا بالزعم بوجود تشابهات جوهرية بالفعل ما بين «الروايتين» (يحيى، وأمين) .

إن النقاش الواسع الذى أجراه جيمسون، بطريقة شائقة، حول العرضى، والمتماثل، من الناحية الواقعية، يقوده إلى تحليل وظيفة ـ مفهوم ـ أنماط الإنتاج فى التحليل الماركسى.

المشكلة، فيما يرى جيمسون، أن هناك اتجاها فى بعض الأدبيات الماركسية لتصوير أنماط الإنتاج فى مجتمعات عديدة ، على نحو متطابق ومتزامن، وبوصفها بنية صورية متعالية، وذلك الأمر يمتد فى التاريخ بشكل تعميمى حتى لحظتنا الراهنة، وخصوصا حين مجابهة إشكاليات «تاريخية» خلال الانتقالات والتحولات من مرحلة اقتصادية إلى مرحلة لاحقة.

لو أن منظرى التبعية يقعون تحت طائلة النقد، بسبب هذا التناقض المنهجى المشار إليه، فالأمر يختلف بالنسبة لسمير أمين . وأحد الأسس التى ينشىء عليها «روايته» ـ للتاريخ ـ تمثل تحديا لصيغة التطور عبر تسلسل محدد لأنماط الإنتاج.ويدحض أمين تلك الصيغة التى يتبناها ماركسيو الغرب بقوة، مستندا إلى وفرة هائلة من التفاصيل والمواد الاقتصادية والجغرافية والتاريخية، حيث يوضح أن العالم العربى، فى العصور الوسطى، لم يشكل تكوينات «إقطاعية» قبل رأسمالية، وأن بذور الرأسمالية قد صُدِّرت إليه من الإمبريالية الغربية، ذلك بالأحرى من اعتبارها نتاجا لتطور طبيعى وحتمى تم عبر تطور صورى لمراحل محددة من أنماط الإنتاج، حيث يعكس بذلك ما حدث فى الغرب مع فارق تأخر قرنين أو ثلاثة من الزمان.

ولكي يشيد سمير أمين فرضيته، يضع مفهوم أنماط الإنتاج داخل السياق الزماني/ المكاني، وبذلك يتفادى السقوط في النزعة الميكانيكية، وعلى هذا الأساس يقيم تحليله للتاريخ الاقتصادي.

هنا، وفي مواضع أخرى، يصنف سمير أمين ضمن كتاب ما بعد البنيوية، وإن يكن « منهجه » أكثر تقدما من تعبيراته التي تميل إلى الالتصاق، بحميمية أكثر، بنظرية التبعية.

*

كان هدفي في ذلك المقال أن أدلل على وجود علاقات قرابة جوهرية وأساسية بين أعمال يحيى الطاهر وسمير أمين. وعلى الرغم من أني أقر بأن مشروعا كهذا يبدو صوريا ومبهما إلى أقصى حد، بل ربما غير معقول، إلا أني أميل إلى أن أستنتج ـ مستندا إلى البراهين ـ أن الاختلافات التي أشير إليها بين الكاتبين، وإنتاجهما، إنما تعزز دلالة التشابهات والتقابلات التي لاحظتها في تلك الدراسة. إن يحيى قد ثقف نفسه ذاتيا كما أشرت من قبل، إنه الصعيدى الذى لا يجيد استخدام لغة غير لغته الأصلية، والذى انغمس في الفلكلور العربي وأغرق نفسه فيه. سمير أمين تعلم الفرنسية، وهو اقتصادى بارز اشتغل على نطاق واسع في أوروبا وأفريقيا والشرق الأوسط، وقدم أعمالا حول الاقتصاد السياسي في لغات عدة. إلا أن التأثير الفعال، المتسم بقدرة على الإقناع، في «رواية» كل منهما، إنما يوسع من الإمكانات المتاحة أمام نظرية التبعية، وينهض حجة ضد التقسيم الجامد بين مركز ومحيط ـ أو هامش ـ على الصعيد الثقافي خاصة. إنهما يدخلان ضمن المصادر المتنوعة للتطور الثقافي العالمي، ويحتجان بروايتيهما على تهميش المحيط، سواء على الصعيد النظرى، أو على صعيد القرار السياسي والاقتصادى في الحياة اليومية. ذلك في الوقت الذى ننشىء فيه نحن ـ في الغرب ـ تصورا منمطا وممسوخا عن طبيعة «ما تحت إنسانية» للهامش، لكي نبرر علاقة التطور غير المتكافىء التي خلقها نظامنا.

الهوامش :

(١) المتخصصون في دراسة أدب المناطق الإقليمية ـ عربية ، أفريقية . . إلخ .

(٢) انظر: مجموعة **حكايات للأمير** ضمن الكتابات الكاملة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص ٢٧٧ ، ٢٨١ . وقد اعتمدنا هذه الطبعة لنقل كل الاقتباسات الواردة في النص الأجنبي بلغتها الأصلية وأثبتنا رقم الصفحة بعد كل اقتباس .

(٣) الموصوف في القصة بالقرين .

(٤) انظر **الكتابات الكاملة** ، سبق ذكره ،ص ص ١٩٣ ـ ١٩٨

(المترجم) .

مصادر البحث :

An Amin, Samir **The Arab Nation,** tr Michael Pallis. Zed Press: London,1978.

PU Jameson, Fredric. **The Political Unconcious.** Cornell University, Ithaca,1981.

UD Amin, Samir, **Unequal Development.** Monthly Reveiw Press: New York,1976.

WSA Hopkins, Terence and Wallerstein, Immanuel. **World Systems Analysis.** Sage: Beverly Hills,1982.

يحيى الطاهر عبد الله : **الكتابات الكاملة** . دار المستقبل العربي القاهرة ١٩٨٣ .

رؤى نقدية

□ تفاعل الثقافات .

تفاعل الثقافات *

تزفيتان تودوروف

في اللحظة التي أتطرق فيها إلى الموضوع الذي يشير إليه هذا العنوان : « تفاعل الثقافات » ؛ أي الأشكال التي يتخذها التقابل والتفاعل والتمازج بين مجتمعين بعينهما ـ أتساءل عن ماهية مقالي هذا : أهو مقال العالم ؟ ذلك اختيار جائز بل مشروع . عالما للاجتماع ، سأدرس آثار تعايش عدة مجموعات ثقافية على الأرض نفسها أو أشكال التثقيف التي طرأت على جمع من المهاجرين . ناقداً أدبياً ، سأوضح تأثير ستيرن على ديدرو أو أثر ازدواجية اللغة المحيطة بكافكا على كتاباته . مؤرخاً ، سأسجل النتائج المترتبة على الغزو التركي لجنوب شرق أوروبا في القرن الثالث عشر أو نتائج الاكتشافات الجغرافية الكبرى على أوروبا الغربية في القرن السادس عشر . وأخيراً ، باحثاً في علم المعرفة ، سأتساءل عن خاصية المعرفة العرقية (الأنثروبولوجية) أو عن الإمكانية المبدئية لفهم شخص آخر سواي .

هذا الموقف مؤكد إذن ويجوز تماماً الدفاع عنه . ولكننا ، مع هذا ، نشعر أنه في حالته تلك يظل ناقصا . ذلك أننا لسنا بصدد ظواهر فيزيائية أو كيميائية بل كيانات إنسانية ؛ وأن مفاهيم مثل العنصرية ومعاداة السامية والعمالة المهاجرة والحد الأقصى لاحتمال الوجود الأجنبي والتعصب الديني والحرب وإبادة السلالات تحمل في طيها كماً هائلاً من المشاعر والأحاسيس لا تحتمل التجاهل . ربما وجدت فترات من التاريخ أمكن فيها التحدث عن تلك المفاهيم دون انفعال أو انحياز (وإن كنت لا أعرف لها وجودا) ؛ ولكن ، من المخزي اليوم ، وفي فرنسا ، أن نحاول الحفاظ على أسلوب أكاديمي بحت في الوقت الذي

* ترجمة مجموعة من الباحثين المترجمين في سيمنار الترجمة بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، تحت إشراف هدى وصفي . واشترك في الترجمة : ريشار جاكمون، مها عليوة ، دلال أديب ، هالة فودة ، رغدة أبوالفتوح ، نشوى عبدالهادي .

يتألم فيه جسداً وروحاً الكثيرون من الأشخاص كل يوم ، بسبب التثاقف .

أَوَاجب عليّ إذن أن أكـون رجل المواقف ؟ هذا أيضاً وضع قائم بالفعل ومفيد حتماً . فى هذه الحالة ، سأعرف فى أى جانب أقف ؛ سأشارك فى المظاهرات وأوقع على عرائض ، أو إذا كان مزاجى مسالماً أكثر ، سأكرس جزءاً من وقت فراغى لمحو أمية العمال المهاجرين . ولكن هنا بالضبط تكمن المشكلة : فأنا لا أهتم بذلك إلا فى وقت فراغى ، على هامش اهتماماتى الرئيسية . مثل أى شخص ، أستطيع أن أشارك فى نشاط لصالح هذه المجموعة المضطهدة أو تلك ؛ ولكن ما أفعله فى باقى الوقت شيء آخر تماماً : ولا يختلف نضالى عن نضال الآخرين لكونى مؤرخاً أو عالم اجتماع فى حياتى الخاصة – إن جاز التعبير .

نشاط العالم ونشاط السياسى ، هما نشاطان لشخص واحد على حد سواء يعانيان من فصلهما الواحد عن الآخر . ولكن هل نستطيع أن نتخيلهما فى علاقة أخرى غير التناوب (عالم من التاسعة إلى الخامسة ، مناضل من الخامسة إلى التاسعة) ؟ نعم ، على شرط أن نعترف بأنه يمكن إيجاد وظيفة ثالثة بجانب هاتين الوظيفتين ، أشير إليها بهذا اللفظ الغريب الذى فقد دلالته ، بل قيمته الوظيفية الفكرية . أريد أن نفهم ، من خلال تلك الكلمة ، أهمية أن يفصح الباحث فى مجال الفكر الإنسانى وإنجازاته عن القيم الكامنة فى أعماله ، وعلاقتها بقيم المجتمع . ليس المثقف ، بصفته تلك ، رجل المواقف : فعمله فى خدمة الحكومة أو نضاله السرى لا يجعلان منه مفكراً . ينطلق رجل المواقف من قيم ضمنية ؛ أما المثقف ، فهو على النقيض ، يجعل منها موضوع تفكيره ذاته . فوظيفته نقدية فى المقام الأول ، ولكن بالمعنى البناء للكلمة : فهو يقارن الخاص الذى نعيشه جميعا ، بالعام ، ويخلق حيزا نستطيع أن نناقش خلاله شرعية قيمنا . إنه يرفض اختزال الحقيقة إلى مجرد مطابقة الوقائع للأحداث التى ينادى بها العالم ، أو اختزالها إلى حقيقة منجلية حسب عقيدة المناضل على حد سواء . فهو بالأحرى يتطلع إلى حقيقة نتقدم نحوها بقبولنا مساءلة الذات والحوار إلى أن نتفق عليها .

وأستشف إذن هدفاً مشتركاً للفنون والعلوم الإنسانية (التى من ناحية أخرى تستخدم أشكالاً وخطابات متباينة للغاية) ألا وهو كشف ـ وإذا لزم الأمر: تعديل ـ مجموعة القيم التى تستخدم على أنها مبدأ منظم لحياة جماعة حضارية معينة . ليس الفنانون و« العلماء ـ الإنسانيون » مخيرين فى اتخاذ موقف أو تجنبه بالنسبة لهذه المجموعة من القيم ، طالما تشمل خطتهم الكشف عن جانب مجهول للوجود الإنسانى الذى لا يمكن تصوره خارج إطار علاقته بالقيم . ولكنهم ، إذ يدركون هذه العلاقة الحتمية ، يستطيعون أن يلتزموا بها بقدر أكبر من المسؤولية . يروى تشيسلاف ميلوش فى كتابه (الفكر الأسير) كيف أن الكثيرين من الوطنيين البولنديين قبيل الحرب اكتشفوا بفزع شديد أن خطبهم المعادية للسامية التى ألقيت على سبيل التحدى ترجمت خلال الاحتلال النازى إلى وقائع ملموسة أى إلى مقابر جماعية . ولتجنب هذا الاكتشاف المتأخر والفزع الذى قد ينجم عنه ، من الأجدر للفنانين والعلماء أن يلتزموا على التو بوظيفتهم باعتبارهم مثقفين وعلاقتهم بالقيم ، أى أن يقبلوا دورهم الاجتماعى .

وتظهر هنا مشكلة إضافية خاصة بعلاقات التبادل الثقافى ، وهى أن الكل قد أجمع على حالتها المثلى . وهذا شيء يدعو إلى الدهشة : فبينما تتكاثر التصرفات العنصرية ، لا يعلن أحد انتماءه إلى إيديولوچية عنصرية . فالكل ينادى بالسلام والتعايش السلمى والتفاهم والتبادلات المتوازنة والعادلة والحوار المجدى . هذا ما توصى به المؤتمرات الدولية وتتفق عليه ندوات المتخصصين وتردده برامج الإذاعة والتليفزيون . ولكن ،

بالرغم من ذلك كله ، لازلنا نعيش فى اللاتفاهم والحرب . وقد يبدو أن الإجماع على تعريف « المشاعر الطيبة » فى هذا الصدد ، والاعتقاد العام بأن الخير أفضل من الشر ، يحولان دون تحقيق هذه الأهداف السامية ، كأن شيوع هذه الأفكار يحد من فاعليتها .

فعلينا إذن أن ننقذ هدفنا السامى من الابتذال . ولكن كيف ؟ لا نستطيع ، بطبيعة الحال ، تبنى عقيدة ظلامية أو عنصرية لمجرد الحصول على مزايا التفرد . وإننى أرى إمكانية التحرك فى اتجاهين . من جهة ، لا يكون للمثل العليا فاعلية إلا إذا حافظت على علاقتها بالواقع . وهذا لا يعنى أن نحط من شأنها حتى نجعلها سهلة الإدراك ، ولكن يعنى ألا نفصلها عن العمل فى مجال المعرفة . لا نريد إذن ، فى جانب علماء ـ فنيين محايدين ، وفى الجانب الآخر مفكرين أخلاقيين يتجاهلون الحقائق الإنسانية ، بل نريد باحثين يعون البعد الأخلاقى لأبحاثهم ورجال مواقف على دراية بنتائج المعرفة . ومن جهة أخرى ، لست متأكداً من أن الإجماع على « المشاعر الطيبة » بهذا الكمال الذى يبدو عليه للوهلة الأولى . فعلى النقيض ، يهيأ لى أننا نشير فى أغلب الأحيان إلى متطلبات متناقضة تصب فى تيار من المشاعر الكريمة ، وبعبارة أخرى أننا نريد ، كما يقول المثل ، « أن نحتفظ بالبيضة والكتكوت » . لكى ننجو من الابتذال ، علينا أن نظل صادقين ومنطقيين مع أنفسنا ، وإذا أدى بنا ذلك إلى اللامعقول ، فعلينا أن نبدأ من الصفر من جديد .

وكان لابد من ذكر كل ما سلف لشرح خصائص الحديث الآتى . وإننى أتحدث بطبيعة الحال عن اتجاهه ، دون التنبؤ بدرجة نجاحه . أتناول موضوعى على ضوء تجربتى الخاصة ، وهى تجربة مؤرخ ومفسر للفكر الخاص بالتفاعل الثقافى ، ولكنها أيضاً تجربة فرد عاش ولايزال يعيش ، مثله مثل الآخرين ، تلك التعددية الثقافية فى حياته الشخصية . سوف يدور تناولى السريع لهذا المجال الواسع حول موضوعين رئيسيين ، وهما الحكم على الآخرين ، والتفاعل مع الآخرين .

الحكم على الآخرين :

لقد نشأت فى بلد صغير يقع على طرف من أطراف أوروبا وهو بلغاريا : يشعر البلغار بعقدة نقص تجاه الأجانب ، إذ يعتقدون أن كل ما يأتى من الخارج خير مما عندهم . صحيح أن كل أركان العالم الخارجى لا تتساوى ، بل إن بلدان أوروبا الغربية تجسد خير ما هو أجنبى . فالبلغار يطلقون على هذا الأجنبى اسما متناقضا ، يفسره موقعهم الجغرافى ، إذ يقولون إنه « أوروبى » . فالأقمشة والأحذية وماكينات الغسيل والخياطة والأثاث وحتى السردين المعلب ، كل شىء أفضل عندما يكون « أوروبياً » . ومن هنا ، فكل ما يمثل الثقافات الأجنبية من أشخاص وأشياء يحظى باستحسان مسبق تتلاشى فيه اختلافات البلدان التى تشكل الصور الجامدة للخيال العرقى فى أوروبا الغربية . ولذلك كان أى بلچيكى أو إيطالى أو ألمانى أو فرنسى يبدو لنا محاطاً بهالة من الذكاء المفرط والأحاسيس الراقية والذوق الرفيع ، ونكن له إعجاباً لا يشوبه سوى الغيرة والحسد اللذين كانا يتملكاننا نحن الصبية عندما كان أحد البلچيكيين المارين بصوفيا يدير رأس فتاة أحلامنا ، فإذا ما رحل البلچيكى ، قد تستمر الفتاة فى النظر إلينا بتعالٍ .

وبناءً على ذلك ، فإن البلغار متفتحون للثقافات الأجنبية : فهم لا يحلمون إلا بالسفر إلى الخارج (إلى أوروبا على وجه الخصوص ، ولكن لا بأس من بقية الأقطار) بل يقبلون على تعلم اللغات الأجنبية ويتدفقون على قراءة الكتب ومشاهدة الأفلام الأجنبية ، تسبقهم عين الرضا . وعندما جئت إلى فرنسا للإقامة بها ، أضيف إلى هذا الاستحسان المسبق للأجانب إحساس جديد : حينما كنت مضطراً للوقوف عند قسم الشرطة

لساعات أنتظر تجديد تصريح إقامتي ، كان لا يسعني إلا أن أشعر بالتعاطف مع باقي الأجانب الواقفين بجواري في الطابور ـ سواء كانوا من المغرب العربي أو من أمريكا اللاتينية أو أفريقيا ـ الذين يعانون من الإجراءات الشاقة نفسها ؛ زدْ على ذلك أن الموظفين والحراس والسعاة وباقي رجالَ الشرطة ، على غير عادتهم ، لا يميزون بين هذا وذاك ، فكل الأجانب ، لأول وهلة على الأقل ، كانوا يلقون المعاملة نفسها . ففي فرنسا ، أيضاً ، كان الأجنبي يمثل لي شيئاً طيباً ، ليس باعتباره مصدر حسد هذه المرة ، ولكن بوصفه رفيقاً في العناء ـ وإن كان ذلك العناء نسبياً تماماً في حالتي الخاصة .

غير أنني عندما تطرقت إلى التفكير في تلك المسائل ، أدركت أن موقفاً كهذا لابد وأن يستدعي إلى النقد ؛ ليس فقط في الحالات المفرطة في الوضوح التي يتجلى فيها هذا السلوك أمام الأعين ، ولكن من حيث المبدأ ذاته . ذلك أن الحكم ، الذي قدرته قائم على مقياس مطلق النسبية : فالمرء يعد أجنبياً فقط ، في نظر مواطني بلد ما (...) ، والأمر لا يتعلق هنا بصفة جوهرية ؛ فعندما نقول عن شخص ما إنه أجنبي ، فكأننا لم نقل شيئاً . ولكنني لم أكن أبحث عن مغزى هذا التصرف أو ذاك ، أهو عادل وجدير بالإعجاب ؟ كان يكفيني أن أستنتج أنه من أصل أجنبي . إن في ذلك مغالطة للمنطق يتقاسمها حب الأجانب مع معاداتهم أو مع العنصرية (حتى وإن انطلق من نية أفضل) ، وهي المغالطة التي تفترض وجوب تضامن الخواص المختلفة لشخص ما ، حتى وإن كان هذا الشخص فرنسياً وذكياً في آن ، أو كان ذاك جزائرياً وجاهلاً ، فإن ذلك لايسمح باستنتاج الصفات المعنوية من خلال الصفات الجسدية ، ولا بتعميم ذلك الاستنتاج على كل مواطنيه .

لحب الأجانب شكلان يتوقفان على انتماء هذا الأجنبي إلى ثقافة تبدو بوجه عام أعلى أو أدنى من ثقافتنا . فالبلغاريون المعجبون بـ « أوروبا » يمثلون الشكل الأول الذي يمكن أن نطلق عليه المالينتشية ، مستخدمين الكلمة التي وصف بها المكسيكيون الولع الأعمى بالقيم الغربية ، الإسبانية قديماً ، الأنجلو أمريكية الآن ؛ وهي كلمة اشتقت من اسم « مالينتشي » الشهيرة ، المترجمة المحلية لكورتيس . ومع أن حالة « المالينتشي » نفسها قد تكون أقل حسماً مما يشير إليه المصطلح التحقيري للمالينتشية ، إلا أن الظاهرة مؤكدة في كل الثقافات التي تشعر بالنقص تجاه ثقافة أخرى .

أما الشكل الثاني فهو مألوف للتراث الثقافي الفرنسي (ولباقي التراث الغربي) : إنه تصور الهمجي الطيب ، أي الثقافات الأجنبية التي تحظى بالإعجاب بسبب بدائيتها وتخلفها وتأخرها التكنولوجي على وجه الخصوص . إن هذا الموقف مازال قائماً حتى يومنا هذا ، ويمكن تعرفه بوضوح في هذا الخطاب البيئوي أو ذاك المتحيز للعالم الثالث .

تلك التصرفات المحابية للأجانب قد تكون محبذة ولكنها بالتأكيد غير مقنعة ، لأنها تتقاسم مع معاداة الأجانب نسبية القيم التي ترتكز عليها ، تماما كما لو أعلنت أن الرؤية الجانبية أفضل في ذاتها من الرؤية الأمامية . وهذا ينطبق أيضاً على مبدأ التسامح الذي ننادي به كثيرا اليوم . فنحن نحب أن نواجه التسامح بالتعصب ونجعل التسامح في مرتبة أسمى ، ولكن في تلك الحالة ، تكون اللعبة ناجحة مسبقاً . فلا يعد التسامح ميزة إلا إذا كانت الأشياء التي يمارس قبالها التسامح غير ضارة في الواقع : لاداعي لإدانة الآخرين لأنهم يختلفون عنا في عاداتهم الغذائية والصحية أو في زيهم – مع أن مثل هذه الإدانات شائعة للغاية ـ وفي المقابل ، يعد التسامح في غير محله إذا كانت الأشياء المقصودة هي غرف الإعدام بالغاز النازية ، أو لنأخذ مثالاً أبعد ، التضحيات البشرية عند الأزتيك : فالتصرف

الوحيد المقبول تجاهها هو الإدانة (حتى وإن كانت تلك الإدانة لاتعرفنا إن كان علينا أن نتدخل لوقف تلك الأفعال ولاكيف) . والأمر يتماثل تقريبا بالنسبة للإحسان المسيحى أو الشفقة تجاه الضعفاء والمهزومين : إذ كما أنه من المجحف أن نعتبر شخصا ما على حق بمجرد أنه الأقوى ، فإنه من الخطأ أن نعلن أن الضعفاء دائما على حق بسبب ضعفهم ذاته ، فهكذا ترتقى حالة عابرة ، أوظرف تاريخى طارئ إلى مرتبة الصفة المميزة .

وعن نفسى أعتقد أن الشفقة والإحسان والتسامح وحب الأجانب لايجب استبعادها جذرياً ، بشرط ألا تجد تلك الصفات مكانها بين المبادئ التى يتأسس عليها الحكم . وإذا أدنت غرف الإعدام بالغاز أوالتضحيات البشرية ، فليس ذلك بسبب مشاعر كهذه ولكن باسم مبادئ مطلقة تنادى ، على سبيل المثال ، بالمساواة بين حقوق كل الكائنات الإنسانية أو تنادى بحرمة الشخصية البشرية . ولكن هناك حالات أخرى أقل وضوحا : فالمبادئ تظل معنوية وتطبيقها يسبب مشاكل قد يستغرق حلها بعض الوقت ، وريثما يحدث ذلك ، فإنه من الأفضل بالطبع أن نطبق التسامح بدلا من التسرع فى الحكم . وفى حالات أخرى أيضا ، ندرك جيدا أى جانب يكون على حق ، ولكن البؤس والحرمان والألم لها أهميتها أيضا ويجب أخذها فى الحسبان . إن ترك المبادئ المعنوية وحدها تقود التصرف اليومى يؤدى سريعا إلى المغالاة البوريتانية التى تؤثر الأفكار المجردة على الأشخاص . إذن فالشفقة والتسامح مشروعان ولكن عن طريق التدخلات العملية ، وردود الأفعال المباشرة ، والأفعال الملموسة ، وليس بجانب مبادئ العدل أو المقاييس التى تتأسس عليها الأحكام .

غير أن هناك قضية أولية لابد من البت فيها ، وهى معرفة ما إذا كان الحكم على الثقافات الأجنبية مشروعا فى حد ذاته أم لا . ويبدو أن معاصرينا المستنيرين أجمعوا على الرد على هذا السؤال بالنفى (أما الآخرون فيتجنبون الحديث علنا) . فعلى سبيل المثال قرأت فى مجلة أساتذة اللغة الفرنسية « الفرنسية فى العالم » فى عدد مخصص لموضوعنا ذاته نشر عام ١٩٨٣ (تحت عنوان « من ثقافة إلى أخرى ») ، لكاتب لاشك فى نواياه الحسنة ، ذلك الهجوم على مقارنة الثقافات :

« إن المقارنة من حيث هى زاوية تحليل للثقافات تنطوى على الكثير من المخاطر ، وخاصة تدرج الثقافات (...) ، نظرياً ومنهجياً تعد المقارنة خطرة . فإن محاولة عقد مقارنة ، والرغبة فى إيجاد العناصر نفسها فى كل ثقافة ولكن بأشكال مختلفة أو درجات نضج متباينة ، كل ذلك يتطلب الاعتقاد بوجود رسم بيانى ثقافى عالمى تنتظم من خلاله كل الثقافات . ومن المعروف أن الكل يرجع العالمى إلى نفسه » (العدد رقم ١٨١ ، ص ١٤) .

فالمقارنة خطرة لأنها تؤدى إلى الحكم وإلى الترتيب المتدرج ـ هذا أفضل من ذاك ـ ومثل هذه أفعال تتسم حتماً بالمركزية الذاتية . ولكن بهذا الشكل نجعل من الكائنات البشرية جزيئات فيزيائية أو ، فى أحسن الحالات ، فئران تجارب . فمما لاشك فيه أن البشر محددون بسيرتهم ، بحالتهم المادية وانتمائهم العرقى ؛ ولكن أيكونون كذلك إلى درجة لاتمكنهم من التحرر من تلك القيود أبدا ؟ ماذا عن الضمير والحرية الإنسانيين ؟ وماذا عن تطلعات البشرية إلى العالمية ، المؤكدة منذ قدم الزمان : أكانت تلك التطلعات مجرد مظاهر مقنّعة نوعا ما للمركزية العرقية ؟ إن مثل هذا الخطاب المفرط فى النزعة الحتمية لا يخلو من نتائج سياسية : إذا حاولنا إقناع البشر أنهم عبيد ، فإنهم يصدقون ذلك فى النهاية . هكذا تتجلى ، خلف المطلب النظرى والمنهجى المزعوم ، تحيزات إيديولوجية ذات نزعة نسبية لا يبررها شىء بل تتنافى ووقائع عدّة .

أعتقد أن خلف الخوف من التدرج والحكم شبح العنصرية ، فنقنع أنفسنا بأن إدانة التضحية البشرية قد تظهرنا فى صورة دعاة تفوق الجنس الأبيض . وقد كان بيفون Buffon وجوبينو Gobineau مخطئين حقا حين تصورا أن الحضارات تشكل هرما وحيدا يتربع على قمته الجرمان الشقر أو الفرنسيون ، ويشغل قاعدته أو بالأصح قاعه الهنود الحمر والسود . ولكن خطأهما لا يكمن فى تأكيدهما أن الحضارات متباينة ولكن قابلة للمقارنة ، لأننا دون هذا سننفى وحدة النوع البشرى ، مما يحتمل « أخطاراً » أشد بكثير ؛ إن الخطأ هو افتراض تضامن الحسى والمعنوى ، لون البشرة والأشكال التى تتخذها الحياة الثقافية ؛ وبعبارة أخرى فإن الخطأ ينتج عن تفكير حتمى يرى التناسق فى كل شىء ؛ تفكير نماه الموقف العلمى الذى يرفض أن تكون سلسلتان من المتغيرات ، يمكن ملاحظتهما فى الوقت نفسه والمكان نفسه ، غير متصلتين بعلاقة ترابط .

يجب أن نسهب ، حتى إذا افترضنا أن تلك العلاقة السببية بين الحسى والمعنوى قائمة (وهو ما ليس حادثا الآن) وأنه تم إبراز تدرج على مستوى الصفات الحسية ، فإن ذلك لايستتبع أن نعتنق المواقف العنصرية . إننا نخشى فكرة اكتشاف فروق طبيعية بين أجزاء من البشرية (على سبيل المثال : النساء أقل قدرة فى الاستيعاب الكلى للفضاء ، والرجال أقل تمكناً فى اللغة) . ولكن لا داعى للخوف من الإجابة عن سؤال يظل إمبريقيا بحتا ، لأنه أيا كانت تلك الإجابة ، فإنها لا يجوز أن تبرر تشريعاً غير متساوٍ . إن الحق لا يستمد أساسه من الواقع ، والعلم لا يمكنه أن يصنع أهداف البشرية . إن العنصرى يقيم عدم المساواة فى الحقوق من عدم المساواة المفترضة فى الواقع ؛ إن هذه النقلة هى التى تدعو إلى الاستنكار ، أما ملاحظة حالات عدم المساواة فليست فى ذاتها مذمومة .

ولا يوجد أى سبب للعدول عن عالمية النوع البشرى ؛ فلا يجوز لى أن أقول إن هذه الثقافة بوصفها كلاً أعلى أو أقل شأناً من تلك (فسيكون ذلك أيضاً بمثابة رؤية التناسق فى كل شىء) ، ولكن يجوز لى أن أقول إن سمة ما لثقافة ، سواء كانت ثقافتنا أو ثقافة أخرى ، أو إن سلوكاً ثقافياً معيناً جدير بالإدانة أو بالمدح . فإفراطنا فى الاهتمام بالظروف التاريخية أو الثقافية ، يؤدى بنا إلى أن نغفر كل شىء ؛ ولكن التعذيب على سبيل المثال ، أو ختان البنات مثالاً آخر ، لا يبررهما كونهما يمارسان فى إطار ثقافة معينة .

إن إدراكنا لهذا الحق وذلك الواجب لا يكفى لحل مشاكل حكم الثقافات على بعضها البعض ، ولإبراز بعض هذه المشاكل ، أود أن أذكر بعضا من الفلاسفة الفرنسيين القدامى الذين تناولوا بالبحث هذه القضايا . من الممكن أن نتخذ مونتانى Montaigne ممثلا لمبدأ التسامح والنزعة النسبية المطلقة . كل شىء بالنسبة له ناتج من العادات . ولأن العادات لاتستند إلا لنفسها ، فمن المستحيل أن نفصل بين اثنين من العادات بما أنه لا توجد بينهما أوجه مقارنة حيادية . ويرى مونتانى ، مثل كاتب مجلة « اللغة الفرنسية فى العالم » السابق ذكره ، أن أى حكم إنما يستمد جذوره من الثقافة وليس من الطبيعة ، فيقول: « ليس لدينا أى تصور آخر للحقيقة وللحكمة سوى مثال الآراء وعادات البلد الذى نحيا فيه وفكرتنا عنه » (المقالات: ١ ، ٣١) . وأى تقليد من الممكن تبريره . يقول مونتانى: « لكل عادة حكمتها » (٣ ، ٩) ، أما الذم أو المدح الذى نحمله لها فهو نابع من قصر فى الرؤية الناتج عن المركزية العرقية . يقول مونتانى : « كل يصف بالهمجية ما لاينتسب لعرقه » (١ ، ٣١) .

ولكن هذا الموقف المعمم الذى يتبناه مونتانى ويدعو فيه للتسامح غير مقبول ، ونص مونتانى خير دليل على المآزق التى وقع فيها . أولا ، يتناقض هذا الموقف مع نفسه : فهو يعلن أن جميع المواقف متساوية ثم يفضل واحداً بعينه وهو التسامح . ثم لا يكاد يقول إن

لكل تقليد باعثه حتى يدين أحدها وهو أن ينغلق المرء على مواطنيه وهو فى الخارج وأن يحتقر الأهالى الأصليين للبلد الذى يقيم فيه . ولكن لإبداء هذا اللوم ألا يضطر مونتانى إلى الحكم على الأعراف بمقياس ما هو ليس من الأعراف؟ ثم إن موقفه هذا يتعارض مع باقى آرائه ؛ خاصة مع أسطورة البدائى الطيب التى يعد مونتانى واحداً من أنصارها المخلصين : فإذا كان البدائى يبدو طيبا ، ليس فقط لنفسه ولكن بالنسبة لنا أيضا ، فهذا يعنى أن الطيبة قيمة تصلح لجميع الثقافات . لم تعد الهمجية إذن ناتجة عن قصر فى الرؤية : فهو يقول ، فى حديثه عن آكلى البشر أنفسهم الذين اتخذهم سابقا حجة لتعريفه النسبى لكلمة الهمجية : « إننا تفوقنا عليهم فى الكثير من أشكال الهمجية » . ولكنه ، حينما يتحدث عن التفوق ، يقارن ويحكم . وأخيراً ، فهؤلاء الهمجيون لا يتسمون بالطيبة سوى لأنهم يجسدون المثل الأعلى لدى مونتانى وهو عالم القيم الرومانية والإغريقية كما يتصوره مونتانى ويراه أينما شاء : الشجاعة الحربية واحترام المرأة ، وحتى شعرهم لا يستحق المدح إلا للسبب نفسه ؛ فكما يقول مونتانى : « لايخلو هذا الخيال (أى خيال الهمجى) من الهمجية فحسب ولكنه يتميز أيضا بالنواسية » . إذا كان اندفاع مونتانى فى بدايته نبيلا ، فهو فى نهاية الأمر يعود بموقفه دون أن يشعر إلى المركزية العرقية التى ظن أنه يحذرنا منها ؛ فقد وصل بطبيعة الأمر لإصدار أحكام تقييم باسم معايير مطلقة ، ولكن هذه المعايير لا تعكس سوى آرائه الشخصية بشكل عفوى .

قد يكون من المفيد أن نتجه الآن لمؤلف لا ينزع فقط للعالمية ولكنه يدعو إليها ، وهو كوندورسيه Condorcet ، آخر رواد جماعة الموسوعيين الفرنسيين . فهو لايتردد فى الكشف عن مبادئه المطلقة . انطلاقاً من التنوير ومن العقل العالمى ، يضع كوندورسيه سلماً للحضارات تأتى فى قمته كما يقول : « أكثر الشعوب استنارة وحرية وتحرراً من الآراء المسبقة ، وهى شعوب فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية » . (أى هؤلاء الذين قاموا لتوهم بثوراتهم) فى حين أن « هناك مسافة كبيرة تفصل بينهم وبين عبودية الهنود وهمجية القبائل الأفريقية وجهل البدائيين » .

قد نجد أن أساس المقارنة محدود ، ولكن هذا لايمنع أنه قائم وبوضوح ، وأن كوندورسيه قد استطاع أن يستند إليه فى تقييمه لهذه الحضارة أو تلك . ثم إنه لايكتفى بالملاحظة وبالحكم ، ذلك أنه يرى للحياة على الأرض مثلاً أعلى وهو أن يصبح جميع البشر متساوين . ونراه يخاطب السود فيقول :

« إن الطبيعة قد خلقتكم لكى تتمتعوا بالروح نفسها والعقل نفسه والفضائل نفسها التى يتمتع بها البيض » .

بخلاف العنصريين ، يرى كوندورسيه أنه لا ارتباط بين الفوارق الحسية والفوارق المعنوية : نستطيع إذن التأثير على الفوارق المعنوية . أما الوسيلة التى تؤدى إلى مثل هذه المساواة بين البشر على أعلى مستوى ، فهى التربية وتقدم التنوير : إن الإنسان الفرد قابل للتحسن ، يكفى لتحقيق ذلك أن توفر له الوسائل اللازمة . وهذا يعنى من الناحية العملية أن على الشعوب المستنيرة ، أى فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية ، أن تنشر الحضارة فى باقى أجزاء العالم ، كما يقول :

« عن طريق جاليات من المواطنين ينشرون فى أفريقيا وآسيا مبادئ ونموذج الحرية والتنوير والعقل الأوروبى » .

نتعرف هنا مشروع الاستعمارية كما تحقق فيما بعد فى القرن التاسع عشر على أيدى تلك الشعوب ذاتها . ربما لم يكن من اللازم أن نتبع كوندورسيه إلى هذا الحد البعيد ؛ فهو لا يكتفى بإرساء سلم أوحد للقيم ، بل يريد فوق هذا تغيير الناس والشعوب ، يريد أن يصدّر الثورة ولهذا فهو يقر المشروع الاستعمارى . ومونتانى ، على العكس ، حين يكتفى بمشروعه الواضح ، فهو فى آن محافظ ونسبى النزعة : بما أن جميع الأعراف تتساوى فليس من المجدى ، بل إنه من الضار تغييرها .

ألا يمكننا التوفيق بين نزعة كوندورسيه للعالمية وميل مونتاني إلى عدم التدخل ؟ يمثل مونتسكيو هذا الموقف الوسط . يبدو مونتسكيو للوهلة الأولى مؤيداً لمذهب النسبية ، يسير على خط مونتاني ويحقق على ما يبدو مشروعه . يقول مونتسكيو فى (روح القوانين) : « فى بحثى هذا ، أنا لا أبرر العادات ولكنى أبين أسبابها » (١٦ ، ٤) . ومونتسكيو مثله مثل مونتانى لا يقصد تغيير الحال القائم للأمور . ولكن إلى جانب هذه التصريحات ، لا يفقد مونتسكيو إيمانه بمبادىء العدالة العالمية ولا « بعلاقات المساواة السابقة للقانون الوضعى الذى يقرها » (١ ، ١) . نفذ بعد ذلك مونتسكيو هذه الفكرة الجديدة المزدوجة فى البناء الهائل لكتابه (روح القوانين) . فمن جهة ، يرى من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار الظروف التاريخية والجغرافية والثقافية ، أى ما يسميه بـ « روح الأمة » . وبالنسبة للكثير من المواضيع ، يجب أن نوقف الحكم ريثما نعرف المزيد . من جهة أخرى ، يقوم تصنيفه للأنظمة السياسية على تمييز مطلق بين الحكومات الاستبدادية والحكومات المعتدلة : بإمكاننا الاختيار بين الكثير من الأنظمة تبعاً لمدى انسجامها مع ظروفها الخاصة ، ولكن شريطة أن يتوافر فيها مبدأ الاعتدال العالمى . يقول مونتسكيو:

« ليس العيب فى أن تنتقل الدولة من حكم معتدل إلى آخر معتدل ، مثلا من الجمهورية إلى الملكية ، أو من الملكية للجمهورية ، ولكن عندما تنهار وتنحدر من الحكم المعتدل للاستبداد » (٨ ، ٨) .

إن الاستبدادية ضرر لأنها تركز كل السلطات فى يد واحدة ، فى حين أن الأمة هيكل غير متجانس ، لا تناسبه أبدا سلطة وحيدة متفردة . إن الاعتدال هو أن نأخذ فى الاعتبار عدم تجانس السكان واختلاف تطلعاتهم على مستوى تنظيم الدولة وتوزيع السلطات .

نستطيع إذن فى آن أن نحكم على الحضارات الأخرى وأن نتركها فى حالها ، بل قد يكون هذا هو الهدف الأسمى الذى تصبو إليه أية حضارة فى نضجها . ولكن ، ألن يأتى هذا الموقف السلبى لصالح من لايشاركنا هذا الهدف ؟ ألا يبدو من يعلن انتماءه لدين متسامح ثم لا يدعو الآخرين لاعتناقه ، ألا يبدو فى موقف أضعف من المتزمت الذى يفرض على الجميع اعتناق دينه؟ ألا يعرض التطور الديموقراطى الذى يجعل الدول تدين الحرب باعتبارها وسيلة لتسوية النزاعات الدولية ويجعلها تتخلى عن جيشها ، ألا يعرض تلك الدول لهجمات جيرانها المدججين بالسلاح ، وبذلك يختفى هذا الشكل من الحضارة الرفيعة التى قادتهم لنزع السلاح ؟ كان مونتسكيو قد ذكر هذه المفارقة فى كتابه (رسائل فارسية) فى حديثه عن الاستبداد الذى تكابده المرأة ، فقال:

« إن السلطان الذى نملكه عليهن هو استبداد حقيقى ، فهن لم يدعننا نأخذ هذا السلطان إلا لأنهن أكثر رقة منا وبالتالى أكثر إنسانية وحكمة . إن هذه المزايا التى كان من شأنها أن نعطيهن التفوق لو كنا عاقلين ، جعلتهن يفقدنه لأننا لسنا عاقلين قط » .

كلما ازددنا إنسانية وحكمة قلَّتْ لدينا الرغبة فى الاستبداد بالآخرين وسهل عندئذ على الآخرين أن يستبدوا بنا سواء تعلق الأمر بالتعصب الدينى بالأمس أو بوضع المرأة اليوم أو بمصير أوروبا الغربية غداً . نجد أنفسنا دائما أمام المأزق المنطقى نفسه الذى طرحه مونتسكيو دون أن يدلنا على المخرج : إن التفوق يصبح نقصا ، والأفضل يؤدى للأسوأ ، ولاتكفى قدرتنا على الحكم حتى تتوفر لدينا الإمكانية العملية لتطبيقه . هذا وقد أكون مخطئا: ماذا لو أن حل هذه المشكلة موجود فعلا عند مونتسكيو ولكنه فضل أن يترك لنا اكتشافه ؟ ألم يقل فى كتاب (روح القوانين) : « ليست القضية

أن نجعل الآخرين يقرأون ولكن أن نجعلهم يفكرون » (١١ ، ٢٠) .

التفاعل مع الآخرين :

يمكننا أن نميز مستويين فى العلاقات الدولية : فيوجد من جهة التفاعل بين الدول ، ومن جهة أخرى التفاعل بين الثقافات ؛ ويمكن للاثنين أن يوجدا فى وقت واحد . فالعلاقات بين الدول التى ترتكز ، بالرغم من الجهود التى تبذلها بعض الجهات العالمية ، على معيار واحد هو توازن القوى والمصالح ، لا تشكل جزءا من موضوعى ، وسأحاول أن أصف فقط بعض أشكال وأهداف العلاقات بين الثقافات .

فالمجتمعات الإنسانية ترسخ علاقات متبادلة منذ نشأتها. وكما لا يمكننا تصور أناس يعيشون بادئ ذى بدء فى عزلة ثم فى مجتمع بعد ذلك ، فلا يمكننا تصور ثقافة ما بلا أى علاقات مع ثقافات أخرى : فالهوية تولد من إدراك الاختلاف . وعلاوة على ذلك ، فإن ثقافة ما لا تتطور إلا باتصالاتها: فالتثاقف جزء لايتجزأ من الثقافة . وكما أن بوسع الفرد أن يكون محبا أو مبغضا للبشر ، فإن المجتمعات يمكنها أن تعلى من شأن اتصالاتها ببقية المجتمعات أو على النقيض تفضل عزلتها (ولكن دون الوصول إلى ممارساتها بشكل مطلق) . ونلتقى هنا من جديد بظاهرتى حب وبغض الأجانب وتصاحب الأولى تجليات مثل الشغف بما هو غريب ، والرغبة فى الهروب والدولية الثقافية (cosmopol-itisme) وتصاحب الأخرى عقائد « نقاء العرق » ومدح الأصالة والطقوس الوطنية .

وكيف يتسنى لنا الحكم على الاتصالات بين الثقافات أو انعدامها ؟ يمكننا أن نقول بادئ ذى بدء إن كليهما ضرورى: فسكان بلد ما يفيدون بمعرفة أفضل لماضيهم وقيمهم وعاداتهم بمثل إفادتهم من انفتاحهم على بقية الثقافات . ولكن هذا التوازن يعد بطبيعة الحال خداعا . أولا فإن صورة الوحدة والتجانس التى تبغى كل الثقافات أن تعطيها لنفسها نابعة من ميل فى التفكير وليس من الملاحظة . وعلى ذلك فإنها ليست إلا قرارا مسبقا . ففى داخلها تتكون الثقافة من عمل دائب للترجمة (أو كما يمكن أن نقول« لنقل المعانى ») ومن ناحية لأن أعضاءها ينقسمون إلى مجموعات فرعية (من السن والجنس والأصل والانتماء الاجتماعى والمهنى) ، ومن ناحية أخرى لأن الطرق نفسها التى يتصلون بها ليست متماثلة فى الشكل ؛ فالصورة لا تتحول إلى لغة دون خسائر ، والعكس صحيح. فهذه « الترجمة » المستمرة هى فى حقيقة الأمر ما يضفى على مجتمع ما حيويته الداخلية .

وفضلا عن ذلك ، فبالرغم من أن الانجذاب للأجنبى أو رفضه مؤكدان فى الواقع ، يبدو أن موقف الرفض أكثر شيوعا من مواقف الانجذاب . ولا يهم التفسير الذى سنعطيه لذلك ، سواء كان يتمثل فى امتداد اجتماعى للمركزية الذاتية الصبيانية أو فى وراثية حيوانية أو فى ميل الإنسان إلى بذل أقل جهد نفسى ممكن فيكفى أن نلاحظ العالم من حولنا لكى نتحقق من أن الانغلاق على الذات أيسر من الانفتاح على الآخر ، وإن ظننا أن العمليتين ضروريتان إلا أن الثانية وحدها تقتضى جهدا واعيا ، وتفترض التطلع إلى مثال أعلى للوجود يختلف عن واقع الوجود . وبوسعنا أن نسمى مع نورثروب فراى Northrop Frye « إعادة تقييم الذات » Transvaluation عودة الذات إلى نفسها بعد أن أفادت من اتصالها بالآخر والقول بأن الانفتاح على الآخر يشكل فى حد ذاته قيمة ، على عكس الانغلاق على الذات . وبخلاف الاستعارة المغرضة التى تشبه الإنسان بالنبات ، إذ تنادى بترسيخ الجذور وتستنكر اختلاعها ، سنقول إن الإنسان ليس نباتا وإن هذا ما يميزه . إن تطور الفرد (الطفل) يتم عبر انتقاله من حالة لايوجد فيها العالم إلا بوصفه مرآة ووسيلة للذات ، إلى حالة تتفاعل فيها الذات مع العالم القائم بذاته ،

كذلك التطور « الثقافى » عبارة عن ممارسة لإعادة تقييم الذات .

إن الاتصال بين الثقافات يمكن أن يفشل بطريقتين مختلفتين: ففى حالة الجهل المطلق تظل الثقافتان على حالهما دون أى تأثير متبادل ؛ وفى حالة التدمير التام (حرب الإبادة) يوجد بالفعل اتصال ولكنه ينتهى باختفاء إحداهما ؛ وهذا هو الحال بالنسبة لشعوب أمريكا الأصليين فيما عدا بعض الاستثناءات . أما الاتصال نفسه فيخضع لأشكال عدّة يمكن تصنيفها بطرق شتى . ولنقل بادئ ذى بدء إن التبادل المتساوى يمثل هنا الاستثناء وليس القاعدة: فمثلا تؤثر المسلسلات التليفزيونية الأمريكية على الإنتاج الفرنسى مع أن العكس ليس صحيحا بالضرورة . فعدم المساواة يعد فى غياب عمل مخطط من قبل الدولة سبب التأثير نفسه؛ وهو مرتبط بدوره بتباينات اقتصادية وسياسية وتقنية. ولا يبدو أن الأمر جدير بالاستنكار (وإن كان لنا أن نأسف له أحيانا) ، ولا مجال هنا لتوقع توازن ما فى ميزان المدفوعات .

ومن جهة أخرى، نستطيع أن نميز بين التفاعلات على أساس درجة نجاحها . وإنى أتذكر إحساس الإحباط الذى كان ينتابنى فى نهاية المناقشات الحامية مع أصدقاء مغاربة أو تونسيين يعانون من التأثير الفرنسى ؛ أو مع زملاء مكسيكيين يشكون من تأثير أمريكا الشمالية . كان يبدو أنهم محصورون فى اختيار عقيم: فإما « المالينتشية » الثقافية أى التبنى الأعمى لقيم المركز وتيماته وحتى لغته؛ وإما النزعة الانعزالية ورفض الإسهام « الأوروبى » والإعلاء من شأن الأصول والتقاليد ، الذى يوازى غالبا رفض الحاضر واستبعاد المثل الأعلى للديموقراطية من بين أشياء أخرى . ويبدو لى أن طرفى هذا الخيار مرفوضان على حد سواء؛ ولكن كيف يمكننا تجنب الاختيار ؟

لقد وجدت جوابا لهذا السؤال فى مجال خاص هو مجال الأدب ، عند أحد رواد نظرية التفاعل الثقافى وهو جوتيه ، صاحب فكرة الأدب العالمى Weltliteratur . وقد نتصور أن الأدب العالمى ليس إلا أصغر قاسم مشترك بين آداب العالم المختلفة . إن أمم أوروبا الغربية توصلت إلى الاعتراف بوجود تراث ثقافى مشترك وهو : الثقافة الإغريقية والثقافة اللاتينية . وأدمجت كل أمة بعض أعمال من البلاد المجاورة فى تراثها الخاص: لا يجهل المواطن الفرنسى أسماء دانتى وشكسبير وسرڤانتس. وفى عصر الطائرات فوق الصوتية والأقمار الصناعية يمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة القصيرة بعض روائع الأدب الصينى والياباني والعربى والهندى . نتبع هنا منهج التصفية محتفظين فقط بما يناسب الجميع .

ولكن ليست هذه إطلاقا فكرة جوتيه عن الأدب العالمى . إن ما يهمه هى تلك التغيرات التى تطرأ على كل أدب قومى فى عصر التبادلات العالمية ، وهو لذلك يقترح منهجا مزدوجا: فمن ناحية لا يمكن التنازل عن الخصوصية ، بل على العكس يجب التعمق فيها لاكتشاف الصفة العالمية بداخلها ، إذ يقول :

« فى كل صفة خاصة سواء تاريخية أو أسطورية أو نابعة من الحكمة أو مؤلفة بطريقة عشوائية سنرى العالمية تبرق أكثر فأكثر وتشف من خلال الطابع القومى والفردى » .

ومن ناحية أخرى فلا يجب الرضوخ أمام الثقافة الأجنبية، ولكن يجب النظر إليها بوصفها تعبيراً آخر عن العالمية ، والعمل إذن على إدماجها إذ يقول :

« يجب أن نتعلم معرفة خصائص كل أمة حتى نتركها لها ، وهو ما يسمح بإقامة التبادل معها ، لأن خصائص أمة هى بمثابة لغتها وعملتها النقدية » .

ولنأخذ مثلا من عصرنا ، فإذا كانت رواية (مائة عام من العزلة) تنتمى إلى الأدب العالمى ، فذلك بالتحديد لأن هذه الرواية لها جذور عميقة فى ثقافة العالم الكاريبى . وعلى العكس ، فإذا استطاعت أن تعبر عن خصوصية هذا العالم ، فذلك لأنها لا تتردد فى تبنى الاكتشافات الأدبية لرابليه Rabelais أو لفوكنر Faulkner .

جوتيه نفسه ، ذلك الكاتب الذى تمتع بأكبر نفوذ بين كتاب الأدب الألمانى ، كان ـ كما نعرف ـ لديه فضول لا يكل تجاه جميع الثقافات الأخرى ، القريبة منه والبعيدة . وقد كتب فى إحدى رسائله:

« لم أنظر قط إلى بلد أجنبى ولم أخط خطوة فيه إلا وقد نويت معرفة الصفات الإنسانية العالمية فى أشكالها المتعددة ، وكل ما هو منتشر وموزع على سطح الأرض ، حتى أستطيع فيما بعد البحث عنه وإيجاده فى وطنى ، وتعرفه والعمل على النهوض به ».

إن معرفة الآخر تؤدى إلى إثراء الذات: العطاء هنا يعنى الأخذ . لن نجد إذن عند جوتيه أى أثر للنزعة الصفائية ، فى مجال اللغة أو غيرها :

« إن قدرة أى لغة لا تظهر برفضها كل ما هو أجنبى ولكن بإدماجها إياه فيها » .

ولذلك يمارس جوتيه ما يسميه ـ ببعض السخرية ـ « النزعة الصفائية الإيجابية » ، أى ضم ألفاظ أجنبية ليس لها وجود فى اللغة الأصلية . فجوتيه يبحث فى أدبه العالمى ليس عن أصغر قاسم مشترك ولكن عن أكبر ناتج مشترك .

هل يمكن تصور سياسة ثقافية مستوحاة من مبادئ جوتيه ؟ إن الدولة الحديثة الديموقراطية ؛ الدولة الفرنسية مثلاً ، لا يفوتها أن تجند مسؤوليتها ومواردها فى سياسة ثقافية دولية . وإذا كانت النتائج غالباً مخيبة للآمال ؛ فهناك سبب لذلك يتعدى هذا المجال بالذات : وهو أنه من الأيسر دائماً تنظيم ما يسهل تنظيمه . إن تنظيم لقاء وزيرين أو مستشارين لبلدين أسهل من تنظيم لقاء المبدعين ، ولقاء المبدعين أيسر من لقاء العناصر الفنية نفسها فى إطار عمل ما (لذلك أيضاً فإن تنظيم البحث العلمى فى طريقه إلى التغلب على البحث العلمى نفسه) . هناك كم لا يحصى من الندوات والبرامج والجمعيات التى تأخذ على عاتقها تحسين التفاعل الثقافى . ومع أنه لا يمكن القول إن لها ضرراً ما ، إلا أنه يجوز الشك فى فائدتها . فعشرون لقاء بين وزيرى الثقافة الفرنسى واليونانى لن يكون لها أثر رواية مترجمة من إحدى اللغات إلى الأخرى .

ولكن إذا تركنا جانبا آفة البيروقراطية الحديثة ، يمكن تفضيل نوع معين من التدخل على أنواع أخرى . وانطلاقا من مبادئ جوتيه يمكن القول إن هدف سياسة التفاعل الثقافى يجب أن يتمثل فى استيراد الثقافات الأخرى أكثر من تمثله فى تصدير ثقافتنا . لايمكن لأفراد مجتمع ما أن يمارسوا تلقائيا إعادة تقييم الذات إذا جهلوا وجود قيم غير قيمهم ، ويجب على الدولة ـ التى تنبع من المجتمع ـ أن تجعلها فى متناول الجميع : لا يتم الاختيار إلا إذا علم الفرد بوجوده . وعلى عكس ذلك ، فإن الفوائد التى تعود على هؤلاء الأفراد أنفسهم من تنشيط إنجازاتهم بالخارج تبدو أقل أهمية بكثير . إذا كان للثقافة الفرنسية دور مميز فى القرن التاسع عشر فلا يرجع ذلك إلى دعم صادراتها ولكن لأنها ثقافة حية ولأنها ـ بين أسباب أخرى ـ ترحب بشغف بكل ما ينجز خارجها . وعند وصولى إلى فرنسا عام ١٩٦٣ قادما من بلدتى الصغيرة المتأثرة بحب الأجانب ، أدهشنى أن أكتشف ـ فى مجال معين وهو مجال النظرية الأدبية ـ الجهل ليس فقط بما كتب باللغة البلغارية أو الروسية وهى لغات غربية ، ولكن كذلك بما كتب باللغة الألمانية وحتى الإنجليزية . لذلك كان أول عمل فكرى قمت به فى فرنسا هو الترجمة من الروسية إلى الفرنسية ... وانعدام الفضول تجاه

الآخرين إنما هو علامة ضعف وليس دليلاً على القوة : تعرف الولايات المتحدة الفكر الأدبى الفرنسى أكثر مما تعرف فرنسا النقاد الأمريكيين ، ومع ذلك لا يشعر الأنجلو أمريكان فيما يبدو بالحاجة إلى دعم تصدير ثقافتهم . لابد من تنشيط الترجمة إلى الفرنسية أكثر من الترجمة من الفرنسية . إن معركة الفرنكوفونية تدور أولا داخل فرنسا نفسها .

إن التفاعل المستمر للثقافات يؤدى إلى تكوين ثقافات مهجنة، وذلك على المستويات كافة : ابتداء من الكتاب ذوى اللغتين ، مرورا بالعواصم المتسمة بالدولية الثقافية وحتى الدول متعددة الثقافات . فيما يتعلق بالمجتمعات يطرأ إلى الذهن كذلك عدد من النماذج كلها غير مرضية : لنمر سريعا على نموذج الاستيعاب الشامل الذى لايستمد أى فائدة من تعايش تراثين ثقافيين ، ثم نموذج الجيتو الذى يحمى ثقافة الأقلية وينزع إلى المحافظة على صفائها ، ولا يعتبر بالتأكيد حلا قابلا للتأييد بما أنه لا يهيئ بأى شكل الإخصاب المتبادل . ولكن نموذج البؤرة الحضارية فى أقصى صوره حيث تأتى كل ثقافة من الثقافات المشتركة فيه بإسهامها الخاص فى خلق خلط جديد ، ليس هو الآخر حلاً مناسباً ، على الأقل فيما يتعلق بازدهار الثقافات ، ذلك أنه يشبه الأدب العالمى الناتج عن عملية الطرح حيث لاتعطى ثقافة إلا ما تملك الثقافات الأخرى ، والنتائج تذكرنا بهذه الأطباق ذات الطعم غير المحدد التى نجدها فى المطاعم الإيطالية ـ الكوبية ـ الصينية فى أمريكا الشمالية . إن الصورة الأخرى للأدب العالمى يمكن أن نستخدمها نموذجاً : لابد أن يحدث اندماج حتى نستطيع أن نتحدث عن ثقافة مركبة وليس عن تعايش ثقافتين مستقلتين . ولكن الثقافة الدامجة ، أى المسيطرة ، عليها أن تثرى نفسها بما تجلبه الثقافة المدمجة وأن تكتشف الثراء بدلا من البديهيات التافهة ، محتفظة فى الوقت نفسه بهويتها . نتذكر مثلاً ـ برغم أن هذا قد صاحبه فى بعض الأحيان إهدار للدماء ـ الطريقة التى أثر بها العرب على الثقافة الإسبانية ، وفيما بعد على الثقافة الأوروبية فى العصور الوسطى وبداية عصر النهضة . وفى حالة الأفراد تبدو الأمور أبسط من ذلك ، وفى القرن العشرين أصبح المهجر نقطة انطلاق لتجارب فنية ذائعة الصيت .

إن « إعادة تقييم » الذات تعتبر قيمة فى حد ذاتها . هل يعنى ذلك أن أى اتصال أو تفاعل بين ممثلى ثقافة أخرى يعتبر حدثا إيجابيا ؟ إن التسليم بهذا الأمر يجعلنا نقع ثانية فى المآزق المنطقية لحب الأجانب : ليس الآخر طيبا لمجرد كونه مختلفا . بعض الاتصالات له آثار إيجابية ، على عكس البعض الآخر . إن أفضل نتيجة لتقابل الثقافات هى فى أغلب الأحيان النظرة الناقدة التى نوجهها إلى أنفسنا ، ولا يفترض هذا أن نمجد الآخر.

وهناك شكل آخر للتفاعل بين الثقافات يستحق أن يناقش على حدة بسبب طابعه المميز ، وهو العمل المعرفى . ويحلو لنا أن نتخيله نقيا ، شفافا ، حتى ننسى أنه أيضا عبارة عن تفاعل . إن وجود عالم السلالات أو عالم الاجتماع يغير من تصرفات الأفراد الذين يلاحظهم ، وهذه الملاحظة نفسها تحوّل بدورها من الأدوات الفكرية للعالم وبالتالى تحول العالم نفسه . وسبق لى أن مررت بالتجربة العكسية: كنت ، وأنا أسافر فى أفريقيا الوسطى ، شديد الأسف لكونى مجرد مشاهد بدلا من حيازة فن معين ، زراعى أوطبى ، قد يسمح لى بأن أتفاعل وأصل بذلك إلى المعرفة « الحقيقة ».

ولكن هذا العمل المعرفى له أيضا درجاته الخاصة فى الاستفاضة وفى التعمق . إن السياحة الحديثة جعلتنا نألف بعض البلاد المختلفة التى لحناها فى فترة عطلاتنا السنوية . من السهل أن نسخر من السائح الذى وهو مسافر إلى الخارج يبقى وفيا لعاداته فيهتم بالتقاط الصور أكثر من اهتمامه بالأشخاص الذين قد يقابلهم . لايجب أن نسخر منه فنحن جميعا سياح فرنسيون، وأول لقاء لنا بثقافة أجنبية لابد وأن يكون سطحيا . قبل معرفة بلد ما

لابد من إيجاد أسباب لذلك ، لابد من تعرفه ولو بطريقة عابرة . وغالبا ما يكون فضول السائح وحرصه الشديد على جمع التحف التذكارية محبباً إلى النفس أكثر من لامبالاة الخبير المقيم فى بلد أجنبى لعدة أعوام ، الذى لا يهتم إلا بمصالحه . وفى الطرف المقابل نجد صورة العالم المتخصص والمتبحر فى علمه ، عالم السلالات الذى يكرس حياته وقواه بأكملها لدراسة ثقافة أجنبية ، ويتكلم لغتها بدرجة إتقان أهلها نفسها بل أفضل منهم، ويعرف تاريخهم ويمارس عاداتهم حتى يصبح فى النهاية كثير الشبه بهم (مثل صديق لى متخصص فى دراسة الحضارة الهندية ، ومع أنه من أصل فرنسى صرف يزداد يوما بعد يوم تشبها بمواطن بنغالى) .

هل نصل حقا إلى معرفة الآخرين ؟ يقول مونتانى : « لا أتكلم عن الآخرين سوى لأعبر أكثر عن ذاتى » ، وكثيرون منا يشاركونه اليوم هذا الاعتراف بأننا لا نصل إلى معرفة شيء آخر سوى ذواتنا . ولكن خارجية الذات الباحثة عن المعرفة لا تمثل ضرراً فقط ، بل يمكن أن تكون ميزة أيضا . إذا بقينا فى إطار القرن السادس عشر يمكن أن نفضل على وضوح بصيرة مونتانى المغلوبة على أمرها مشروع مكيافيللى المعرفى المبتكر ، فقد كتب مكيافيللى فى إهداء كتابه (الأمير) :

« كما يقف رسام الطبيعة فى الوادى ليرسم الجبال والمرتفعات ، ويصعد إلى القمم ليرى الوديان ، فمن الضرورى أن يكون الإنسان حاكما حتى يعرف الشعب معرفة عميقة ، وأن يكون من الشعب حتى يعرف طبيعة الحكام » .

إن علماء الإثنيات وفلاسفة القرن العشرين قد أحيوا هذا المشروع . ليس علم الإثنيات هو علم اجتماع المجتمعات البدائية أو علم اجتماع الحياة اليومية ، ولكنه علم اجتماع يتم من الخارج ، فإن عدم انتمائى إلى ثقافة ما يجعلنى أكثر قدرة على اكتشاف ما يسهو عنه أهلها لشدة امتزاجه بكل ما هو طبيعى . كذلك بالنسبة للمؤرخ حتى وإن لم يخطر بباله هذا الأمر إلا نادرا ؛ فهو يستطيع كشف معانى بعض الأحداث التاريخية لأنه لايشترك فيها . من الضرورى - فى مرحلة أولى - أن يتطابق العالم مع الآخر ليحسن فهمه ، ولكن هذا لايكفى ؛ فموقف العالم الخارجى هو بدوره عامل مفيد للمعرفة . إن الخبير الأوروبى فى الحضارة الصينية الذى يريد أن يصبح صينياً تماماً ينسى أن ميزته تكمن فى عدم كونه صينيا . إن معرفة الآخرين هى حركة ذهاب وإياب ، ومن يكتفى بالغوص فى ثقافة أجنبية يقف بذلك فى منتصف الطريق .

هل يعنى هذا أنه يجب الرجوع إلى « أفكارنا المسبقة » وإعلان فراغ الحلقة التأويلية ؟ إن الصورة الدائرة ربما تعطى فكرة خاطئة بعض الشيء فلا تسمح بتخيل الحركة الموجهة ناحية الأفق البعيد ، أفق الحقيقة والعالمية . بعد أن مكث « العالم » فترة ما عند « الآخر » ، لا يرجع إلى نقطة الانطلاق ولكنه يحاول إيجاد مجال مشترك للتفاهم وإنتاج خطاب يفيد من كونه خارجياً ، خطاب لا يكتفى بأن يتحدث عن الآخرين بل يحدثهم أيضاً . إن روسو Rousseau الذى فكر فى طبيعة هذه المعرفة قد أدرك هذا إدراكاً صحيحاً ، وإن ظلت ممارسته إياه دون نظريته ؛ فقد قال إنه يجب معرفة الفوارق بين الناس ليس للانغلاق داخل دعوى عدم إمكانية الاتصال ، ولكن لاكتساب معرفة تلقى الضوء على الإنسان بصفة عامة . بل إن هذه المعرفة لايمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا الطريق . يقول روسو :

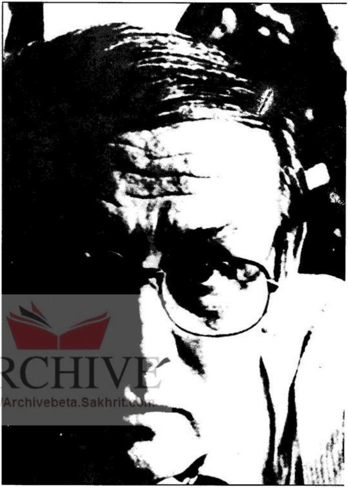
« إذا أردنا دراسة الناس كفانا أن ننظر حولنا ، ولكن إذا قصدنا الإنسان ، لابد أن نتعلم أن نجول ببصرنا فى الأفق البعيد . يجب أن نلاحظ الفوارق بين الناس أولا لنكتشف خصائص الإنسان » (بحث فى أصل اللغات) .

حوار ونصوص



شاينا فى القاهرة

- ☐ يوزيف شاينا فنان المسرح البولندى .
- ☐ حوار مع الفنان البولندى يوزيف شاينا .
- ☐ يوزيف شاينا يتحدث عن المسرح .



A number of theoreticians have already tried to define Józef Szajna: is he a painter, playwrighter, sculptor, graphic or may be an architect of real, stage space or conventional space of a painting? No one found an adequate answer, as Szajna's exceptional talent and individuality are indefinable. Being a great painter, playwrighter, scenographer, sculptor and architect Szajna is above all an artist – an individual striving to express his emotions by means of visual media, no matter whatever field of art they belong to. He obeys the one precedent law: his own imagination, emotions and experiences. They form a material to give it a shape the artist needs, they inspired Szajna to tear and burn surfaces of his paintings long before Burri did it; they make the artist indifferent towards any particular style or convention.

General, elementary ideas and emotions in a very broad sense are the field of artistic interest of Józef Szajna. In his interpretation every personal experience becomes a general problem, embracing the whole of mankind constantyl imperilled by evil forces that emerge from chaos, continuous struggle, pressing inertia of clashing forces. Out of such chaos overflown by crying the act of Szajna emerges. By elimination and subbmission the shape becomes softly delineated, more clear and this gives the upper hand to the contents, somehow sublimates them and release from the ballast of form.

Szajna's works are not produced to be beautiful or decorative. They are not even to be displayed in museums or galleries as the works of art. The one and only role of Szajna's compositions is to record and express emotions of their creator, then they can disappear, break up as the artist does not need them any more, whereas the audience still want to look at them to find their own troubles and worries. Józef Szajna was born on 13 March 1922 in Rzeszów; also he was 17 when the Second World War broke out – too less to fight in the regular army, enough to join the resistance movement.

Jerzy Madeyski

هذه هى المرة الثانية التى يزور فيها شاينا القاهرة. عاش بيننا فى «مركز الهناجر». أدار «ورشة» فنية انتهت بعرض لافت. وحاور رواد المسرح ومبدعيه ونقاده حوارا خصبا. وهذا الملف ثمرة هذه الإقامة.

التحرير

يوزيف شاينا

فنان المسرح البولندى

تقديم: **هناء عبد الفتاح**

رجل مسـرح من الطراز الأول . مـؤلف لسيناريوهات أعماله المسرحية . فنان سينوجرافى . يقال عنه إنه فنان مجنون .. وصل به الأمر إلى الخبل ، فقد دمر الميراث المسرحى الإنسانى فى مسرحه ، ذلك الميراث الذى توارثته الأجيال منذ القرن الخامس قبل الميلاد وما قبله حتى عصرنا الحديث . قضى على مسرح الكلمة ؛ ليعود أكثر ارتباطاً بها ، باحثاً عن معادلات موضوعية أخرى تلخص أفكاره التى يجسدها فى لوحات وأشكال ودمى ميتة تنطق حياة وألما .

جاء إلى مصر مرتين ، مرة ضيفا شرفيا على المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى تقديراً لإنجازاته المهمة فى المسرح العالمى ، ومرة أخرى عندما دعاه « مركز الهناجر للفنون » فى الفترة من ٩ إلى ٢٤ من فبراير هذا العام ليقيم ورشة مسرحية لهواة المسرح بالمركز لمدة أسبوعين . فى هذه المرة قدم لوحة مسرحية هى نتاج خمسة عشر يوماً من البروفات المسرحية المتصلة ، وفى الوقت ذاته قدم عروضه المسرحية المهمة ، وأفلاما عن معارضه وفنه التشكيلى ، شاهدناها من خلال شرائط الفيديو ، ثم أعقبتها ندوات حول أعماله .

فى مصر هاجمه البعض وأثنى عليه البعض الآخر ، لكن أغلب ما كتب عنه لم يقف وقفة موضوعية متأملة عند رؤاه المسرحية وقضاياه الفلسفية المهمة كالحياة والموت ، والإنسان وآلة الزمن ، وعنصر المكان ، والضياع الإنسانى ، وضياع قيم الإنسان ، وموقف مسرحه من القضايا الفنية وتقنيات الممثل والسينوجرافيا وتشكيل الفضاء المسرحى ، ووظيفة المهمات المسرحية وبطولتها فى العمل المسرحى بما هى شريك متساو فى الحقوق والواجبات مع الممثل البطل . وفى نهاية الأمر ما موقف مسرح شاينا الآن من قضايانا الإنسانية المعاصرة المتشابكة ؟

لم يشعر بوجوده فى مصر الفنانون المسرحيون من ممثلين ومخرجين محترفين وكتاب مسرح ، لم يلتق به الفنانون التشكيليون ، ولم يقف الكثيرون أمام هذه

المظاهرة المسرحية / التشكيلية الجديدة ، ليطرحوا السؤال نفسه : كيف يمكن لنا الإفادة من إنجازات مسرحه فى مسرحنا سواء بالرفض الموضوعى أو القبول الواعى بما نتأثر به من الغير ! ولم يتواصل الحوار ما بين «شاينا» ورجال المسرح المصرى ، اللهم إلا القلة القليلة التى حاولت أن تقيم حوارا مثل هذا ، فجأة كان الجميع مشغولين ، وكأن الأمر لا يعنى أحدا.. أو أن الكثير لا يحمل قضية ؟!

فمن هو شاينا ؟ ذلك الزائر العابر الذى جاء إلينا فى مصر طائرا ، وعاد إلى بلاده كما جاء فجأةً !

ولد يوزيف شاينا فى بولندا عام ١٩٢٢ . رسام ، سينوجراف ، مخرج ، مدير للمسرح التجريبى « ستديو - جاليرى » .. فى أثناء الحرب كان سجينا فى معسكرى الاعتقال الرهيب « أوشفينشيم » و « بوخيفالد » .

اشترك فى عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحى جروتوفسكى فى تنفيذ العرض المسرحى (أكروبوليس) . وفى عام ١٩٧٢ أدار مسرحه التجريبى « Studio » .

يتعامل «شاينا» مع العرض المسرحى باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية . وبلا ريب فإن أعماله المسرحية يشاهد فيها قدر غير ضئيل من الإنجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحى . فى بدايات أعماله كانت السمة الغالبة على أعماله السينوجرافية تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر معلقة ، مما يعطى المسرح خلفية مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، وتكوينات مساحية سيريالية تمثل عنصراً شعرياً للعرض المسرحى . وعندما تولى « شاينا » إدارة مسرح (نوفاخوتا) بمدينة كراكوف البولندية الواقعة فى الجنوب ، أنشأ تيارا مسرحياً يتسم بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية ، التى تصبح بديلا فى أعماله عن رؤية أدب المسرح . فـ «التيمة» الجوهرية لمسرح شاينا هى فضح حضارة القرن العشرين التى زخرت بتجارب الأفران البشرية فى أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ، بداية من عرضه المسرحى (أكروبوليس) الذى زخر بأحداث تقع داخل المعسكرات ، وصولاً إلى كشف حاضر الشعب البولندى مع ماضيه .

إن العالم المسرحى لهذا الفنان يزخر بالمهمات المسرحية وقطع الإكسسوار التى ترمز فى نهاية الأمر إلى تلك الكوارث والكوابيس المفزعة . فالحضارة الساقطة للقرن العشرين ، تقدم فى عروضه المسرحية باعتبارها سلة من قمامة بها مختلف المعادن والأنابيب وعجلات الدراجات، وغيرها من الآلات التى يوجد داخلها قمامة من البشر الأحياء ذوى العاهات .

إن عروض شاينا ما هى سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعارى والرمزى ، لهذه اللوحات مدلولها المستقل عن الواقع ، حيث تشكل المواد وأزياء الممثلين الشائهة جزءاً غير ضئيل منه . وأحيانا نجد فى مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الإضاءة ، والمادة «الديكورية» ، دورا كبيرا فى التشكيل ، لكن الصفة الأساسية التى تطبع مسرحه هى « القبح » الجميل - تكوينا وشكلا - الموجود داخل عملية الكولاج المسرحى، الذى تؤكده عدوانية الأساليب والاستخدامات المساحية.

يعد الممثل - داخل مسرح شاينا - أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية ، حيث يطالبه بالتفرغ المثالى لعمله الإبداعى ، فالممثل فى مسرحه يغدو فى معظم الأحوال شيئا من قبيل « الماريونيت » ، بل أقل درجة !

«لقد سرقت وجه الممثل - يستطرد شاينا - ولكنى فى مقابل ذلك أعطيته شخصيته ، أى أبقيت شخصية الممثل وحركته وقبل كل شئ روحه الخلاقة! »



عندما تولى شاينا مسرحه التجريبى « تياتر ـ ستديو ـ جاليرى » ظهرت ملامح كراهيته البالغة لخشبة مسرح العلبة المغلق ، فقام بإعداد صالة مسرح جديدة تتسع لحوالى أربعمائة مقعد ، أوصلها بمقدمة خشبة المسرح المرتبطة بالطابق الأول بواسطة جسر أعد مسرحاً للعب الممثل فوقه .

من أهم أعمال شاينا : (ربليكا ـ دانتى ـ سيرفانتيس – فاوست – بقايا ذاكرة (١٩٩٢) (لمن هذه الأرض) (القاهرة ـ ١٩٩٣ ـ لوحة قدمت فوق خشبة مسرح الهناجر ، وغيرها من الأعمال المسرحية المعروفة والمجهولة ، التى دائما ما تجد لها معادلاً موضوعيا فلسفيا عبر الإطار البصرى السينوجرافى المسرحى البارز .

حوار مع الفنان البولندى :

« يوزيف شاينا » *

هدى وصفى

ـ حوَّل « يوزيف شاينا » مسرح الاستديو الذى أنشئ عام ١٩٧١ إلى معهد للفن ، أراد فيه أن يستوعب مختلف الفنون أو يزاوج بينها من أجل تكوين الفنان البلاستيكى (أى التشكيلى) للمسرح والسينما والتلفزيون . فماذا فعل ؟

● أنشأتُ معهدا فنيا أسميته « ستديو ـ المسرح ـ جاليرى » وهو مركز للفنون . يتبادل هذا المركز الخبرات والتجارب الفنية مع المراكز الثقافية الأخرى فى العالم ؛ ويكمل مسيرته الآن المخرج والسينوجرافى البولندى ييجى ججيجوچيفسكى . أما تجربتى الفنية فمازلت أقدمها وأحياها عبر رحلاتى إلى العالم وليس داخل بولندا فقط . إننى أعرض فنى المسرحى وأحقق رسالته ، كما أن أعمالى المسرحية والتشكيلية والسينوجرافية توجد فوق شرائط الفيديو / كاسيت ؛ وفيها الكثير من اللقاءات الدولية التى تتحدث عن أعمالى ، ومسرح شاينا ، وفكرة (مسرح ـ ستديو) باعتبارها استمرارا لفنون تنضوى تحت ما يطلق عليه « الفنون المنضبطة » أى الفنون التى تحتاج إلى ممارسة تطبيقية تعتمد على الاستمرار والاختبار والتنظيم كالفنون التشكيلية والسينوجرافية وفن المسرح . إننى أقدم مسرحا يحوى داخله خلاصة هذه الفنون .

ـ ما دور التعبيرية فى المسرح المعاصر ؟ وما دور السيريالية ؟

● لدى انطباع أن الاتجاهين: الأول والثانى يشتركان معا فى حالة التغير التى طرأت على الفنون المعاصرة . فالعالم الذى اكتشف ظاهرة « ما فوق الواقع » يوجد منذ فترة طويلة ، ويصب فى نهاية

* قام بترجمة الحوار : هناء عبد الفتاح.

الأمر داخل مصطلح « السيريالية » . ولكن عندما نتحدث عن سيريالية أندريه بريتون » فإنه يشكل فناً له صيغة أخرى . ولذلك فإننى أشاهد عالمين : عالما واقعيا ، وعالما فانتازيا ـ عالما يمثل ضياعى داخل العالم المعاصر . وبرغم أن الإنسان محاصر داخله ، إلا أنه يعد محاولة من الفنان للعثور على إجابات توضح له الدراما الإنسانية المعاصرة ، التى تهتم بالمشاكل الإنسانية التى تخترق الحدود ، وتستقل عن التراث الإنسانى ، والثقافات الإقليمية ، وهذا هو ما أستقرؤه فى لقاءاتى الدولية مع أناس مختلفى المشارب ، يفهمون فنى برغم أننى لا أفهم لغاتهم . أرى فى التعبيرية تجميعاً للمشاعر وتكثيفاً للأحاسيس . أما ظاهرة « ما فوق الواقع » فهى ليست تيارا لإطالة عمر التعبيرية بقدر ما هى محاولة للتعبير عن أعمال لها تأثيرها النفاذ . إننى لا أقرر حقائق جافة فى فنى ، ولكنى أقود المُشاهد فى مسرحى للاشتراك فى القضية المطروحة فوق الخشبة ، وأمام عينيه ، وفى أثناء وجوده بالمسرح . إنها تلمسه عن قرب وتسبر أغواره . ولذلك فإن مسرحى ليس بمسرح تقريرى أو ناسخ للماضى ، وليس فى نهاية الأمر مجرد استعراض للحقيقة التاريخية .

ـ ما مفهوم شاينا عن التكوينات المتحركة «mobile assemblage» وكيف طورها فى عروض التسعينيات ؟

● نشأ « الاسيمْبلاج » و « الأنْبلاج »emballage« من الحاجة لبناء دراما جديدة . وهذان بدورهما يؤكدان التيار الذى أتحدث عنه ، ويعنى أن العمل المسرحى هو تمركز المشاعر والعواطف داخل الفعل الدرامى وتكثيف لها ، لكن هذا لا يلغى المادة بطبيعة الأمر . بل على النقيض من ذلك ، يجعلنا نفصل وطنية الإنسان عن مجموع الأشياء التى تطوقه ، وأعنى بالأشياء هنا : القضايا



والمشاكل الفلسفية والميتافيزيقية ، وعلاقتها بالواقع الاستهلاكى الحاضر ، أى بقيمة المادة اليوم . إننى أُنْقص من قدرها ، أقلل من أهميتها ، أفضحها ، وأُفتتها . فى عام ١٩٦٠ بمدينة « نيس » عرضت مسرحيتى بنادى « أنتونين أرتو » فكتبت الصحافة الفرنسية : لقد خلق لنا شاينا كلمة جديدة « ديبلاچ » ، ويعنى هذا أننى حاولت فى تجربتى المسرحية أن أفكك المادة إلى أصولها ، لأعيد ترتيبها فنياً فوق الخشبة وفق منظورين آخرين : فلسفياً وجمالياً . إننى أحاول ـ عن قصد ـ أن أُلفت الانتباه نحو القضايا الروحية فى حياتنا ، وأن أستخدم الفن بوصفه وسيلةً لتحرير الإنسان من عبوديته وأرمى بهذا إلى عبودية المادة المعاصرة أيا ما كانت أشكالها وصيغها .

ـ فى مقولة لك « يبدأ المسرح عندما تنتهى الكلمة » وأنت تستعين بالكلمة فى مسرحك ، فما مفهومك للكلمة ؟ وما مفهومك للتفصيلة detail ؟ وما مفهومك للكولاج ؟

● فيما يخص « الكلمة » ، فإن تعليمى الفنى قد استغرقه المسرح الأدبى . لقد أشعرنى هذا المسرح فيما بعد بالملل . وفى رأيى أن اللوحة والحركة تسيطران على عالمنا المعاصر ؛ وهما أكثر ما يثير اهتمامى فى فنى . لذلك أردت أن أصل بمسرحى إلى أن يكون مسرحا قائما على « الحدث » . وترجع هذه الرغبة إلى سنوات الستينيات ، عندما قام فنانو التشكيل الآخرون فى العالم ، وليس رجال المسرح ، بتنظيم عدد من مختلف المظاهرات الفنية « والهابيننج » لتغيير وتعديل مسارات الفنون (التشكيل ـ الشعر ـ الموسيقى ـ المسرح) .

لقد عشتُ فى ظل نظام سياسى بشع سمى بنظام الستار الحديدى [1] لم يسمح لنا بتعرف ثقافات الغير . دفعنا هذا الانغلاق إلى تعرف هذه الثقافات بطرق وأساليب سرية غير رسمية ، فاكتشفنا فنون الغير وثقافاتهم . وأدى بنا هذا الانغلاق الثقافى والحضارى إلى اكتشاف شخصيتنا الفنية المتميزة فى الوقت الذى عرفنا فيه ما الذى يحدث فى أمريكا أو فى لندن أو باريس . انعكس كل ذلك فى تكوين فهم ووعى جديدين بالمسرح ؛ واكتشاف عنصر « السينوجرافيا » باعتبارها عنصرا رئيسيا محيطاً بالإنسان ، ينعكس عليه أسلوب جديد فى أداء الممثل . إننى أشكل هذين العنصرين (الممثل الإنسان / السينوجرافيا) عبر وجهة نظرى بما أنا مخرج / سينوجراف . أما « الكلمة » فلدى الحق فى أن أغيرها فى حدث مسرحى ، أشكلها فى حركة ، أعرضها فى لوحة ، أىْ داخل إطار حركة مسرحية بالمعنى الشمولى « للكلمة » ، وليس مجرد لوحة مرسومة بالمفهوم التشكيلى لفن التصوير .

فى البداية كانت « الكلمة » ، ولكنى أردت فى النهاية أن أغيرها فى لوحة ، والآن أعود فأغير اللوحة فى « كلمة » ، فى « كلمتى » ، لأننى أكتب كلمات عملى المسرحى . « والكلمة » هى تواصل للحدث المسرحى . فى إطار تلك الفنون التى أطلق عليها « الفنون المنضبطة » كما ذكرت من قبل حيث يتلاشى الفن العضوى الخالص ، وتصبح « الكلمة » استكمالاً للوحة ، أو

تحديدا لها، تغدو أكثر توحدا ، وليس فقط مجرد مادة شعرية خالصة . وبغض النظر عن كل ما يقال عن « الكلمة » ودورها فى المسرحية فإن للمسرحية دائما معانى متعددةً ، ليست منغلقة داخل نفسها ، وإنما هى سلسلة متواصلة من المعانى المجردة . وإننى أسير نحو هذا الاتجاه ، اتجاه «المسرح المفتوح» ، الذى يمكن أن يحقق ليس فقط مجرد متغيرات جمالية ، بل إشكالية كذلك .

« الكولاج » هو لحظة « مونتاج » لمختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم بالتعريف به : «المسرح هو خلاصة عدد من أنظمة الإبداع » . فـ « الكولاج » يدخل فى تركيب فنون الرسم والتصوير ، ويعنى ترابط مختلف المواد ، كى تستثير توتراً ما ، تكسر من أحادية معنى المنظور ؛ أى تهرب من الإيهام الطبيعى . إننى أقوم بصنع « الكولاج » بدايةً ، وفوق خشبة المسرح أفتته ، باعتباره مصدرا لقوام شخصية الممثل ، ثم أمنحه فى النهاية « الكلمة » .

ـ ما موقع مسرح « ستديو » على الخريطة المسرحية فى بولندا ، وفى العالم ؟

● أنا على المعاش منذ عشر سنوات . تركت مسرح « ستديو » ، لكن مكانته كانت تشغل حيزاً مهما فى الخريطة المسرحية البولندية والعالمية ؛ باعتباره مركزا من أهم المراكز المسرحية التجريبية . لقد مررت بفترة سياسية عصيبة ، خاصة فى أثناء الحرب العالمية ، لم يكن ثمة وقت للمسرح الذى كان يعد فناً ميتافيزيقيا آنذاك ، كان يجابه مخاطر شتى ، لأنه كان يقدّم صراعاً حول الفكرة، والحياة، حول الموت. خرج هذا المسرح إلى الشارع، واعتبر دليلا حيّا على التواصل.. تواصل المتفرج بالعمل الفنى وشهادة له. لقد اهتممنا اهتماما جما ـ نحن البولنديين ـ بقضية الوصول إلى الحرية المنشودة، واستطعنا بعد كفاح مرير أن نحققها، فى زمن تزامن مع خروجى على المعاش. تيقنت حينذاك من أن هذا ليس بزمن تقديم المسرح. إن تلك السنوات العشر التى تخليت فيها عن مسرح «ستديو»، قد تغير فيها بروفيل هذا المسرح وموديله فى الوقت نفسه الذى أصاب البولنديين مسٌ من جنون التغيير المفاجئ.. فى كل شئ، وأىّ شئ. مع أن البولنديين استطاعوا أن يحققوا قدرا من المساواة والديموقراطية بعد أن استعادوا حريتهم، تلك التى دفعوا ثمنا باهظا للوصول إليها، ومازالوا يدفعون. وعاد المسرح من جديد. لكنه لم يستعد بعد قوته، التى كان يملكها من قبل، ربما كان هذا بسبب أن وسائل الاتصال الجماهيرى الآن، تعلمنا أن المسرح لم يعد يقوم بالدور ذاته وبالرسالة نفسها كما كان من قبل. المسرح ـ على إطلاقه ـ يعلّم، يقود البشر إلى مرتبة عليا من وعيهم بإنسانيتهم. أما وسائل الاتصال الجماهيرى الآنية، فهى التى تسيطر على كل شئ، وهى ـ فى معظم الأحوال ـ تساعد على هبوط المستوى الفكرى لمتلقيها بواسطة الاستخفاف واللهو مع المتلقى وبه. ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن نقدم فقط أعمالاً تلهو بالبشر، فلا تعتمد الثقافة على اللهو. الثقافة صيغة من صيغ التعليم الاجتماعى. وفى ظنى أنه طالما سنكون بشراً أكثر ثقافة ووعيا، فلابد أن نصبح أكثر مناعة كى لانصبح همجيين، فيدفع بنا هذا إلى الوقوف بالمرصاد ضد حدوث أى حروب إن أمكننا فعل ذلك!!

ـ ما تعريف المسرح المفتوح عند شاينا، وإن كان للمسرح دور استشرافى ـ كما ترى ـ فكيف ينفصل هذا الدور عن فكرة «الواقعة ـ Happening المسرحية» ؟

● الإرهاص أو الاستشراف هو نوع من القول الفصل أو الفعل المنشود، لكنه ليس واقعا مغلقا على نفسه. ويصعب أن أتصور نفسى قائماً بفعل شئ لا أعرف ـ مسبقا ـ كيف أبدعه ؟ ولماذا أبدعه؟ ثمة حاجات داخلية ما، ثمة نبضات تحكمنى أو تثير مسببات إبداعى، تدفعنى إلى ضرورة العثور على إجابات فنية مقنعة، تجيب على تساؤلات ملحة. إنها تنبع دائما من الباعث الداخلى، من الإلهام.

إننى إنسان منفتح على عالم الخيال والتصور، ومعنى هذا أننى لا أفكر فى مسرح محكم زاخر باللوائح والمواثيق وأجمعه فى مسرحية واحدة، دون إمكان الانفتاح على القضايا والمفاهيم الإنسانية؛ على تلك النبضات التى تسبح فى الخارج. الفنان محكوم بالظواهر التى تحيط به؛ يحيا داخلها ويرتبط بها أوثق الارتباط . دائما ماكنت أمثل ذلك الشخص. وفى اعتقادى أنه عبر الوسائط والأساليب، خلال «الورش الفنية» المتباينة التى أستخدمها فى إبداعى، من منظور الورشة التشكيلية (البلاستيكية)، وفنون الجرافيك، والكولاج، والنحت، ينمو الفن المسرحى ويتشكل كيانه من كيان الحدث المسرحى. وهو أسلوب أقرب إلى (فن الهابيننج ـ Happening ـ الواقعة المسرحية) . لقد أصبح «الهابيننج» صيغة تاريخية فنية، فى مواجهة الأحداث المنتظمة. إن بناء نسيج العرض المسرحى الذى أبدؤه ـ كل مرة ـ مع فريقى المسرحى يختلف فى الصياغة عن أبنية نسيج عروض مسرحية أخرى. من هنا أحصل على تغيرات فى الصيغ والنتائج الفنية ، وأصل بهذا المفهوم إلى ما أطلق عليه «المسرح المفتوح» وليس المسرح المغلق محكم السداد.

ـ فى محاولات شاينا فى السبعينيات، محاولة لقراءة الكلاسيكيات وتفسيرها خاصة (فاوست) و (الكوميديا الإلهية)، لماذا هذه الأعمال بالذات؟ وما دور إعادة القراءة ؟

● إننى لم أتعامل مع أىّ نص مسرحى بشرعية كاملة، وبمعنى آخر فأنا أتعامل معه بخبث مقصود. لذلك كنت أبحث منقباً عن الدراما الكلاسيكية، لأننى أرى أنها أكثر المواد تواصلا وشمولية مع تاريخ الإنسان المعاصر. فإذا أخذت فى أعمالى اليوم أفكار دانتى أليجيرى من (كوميديته الإلهية)، أو سيرڤانتيس من (دون كيخوت)، أو بعضاً من أفكار جوته فى عمله المسرحى الكبير (فاوست)؛ فإن هذا يمثل لى نقطة انطلاق ، أعدها حدثاً معاصراً وليس أسطورة تاريخية ، فهى تحقق تصارعا فنياً مهما بين قيمتين : الفكر مع الحياة اليومية ، تلامس الشعر والنثر ، الحياة والموت . إننى أستعين بالأعمال الكلاسيكية لتضمن لى تواصل العمل المسرحى واستمراره فى حياتنا المعاصرة . فإذا لم أكنْ لذلك العمل وفيا ، فسأشغل ـ بالضرورة ـ بقضية حياتية معاصرة ، وسأنظر إليها



باعتبارها مفهوماً فلسفياً ، أخلاقياً . فالقضية الأخلاقية تعد إلى اليوم من أهم القضايا الإنسانية على الإطلاق. فى عصرنا تكتب معظم الأعمال نثرا ، وهى أعمال جيدة الصنع ، متماسكة ، منغلقة على نفسها بإحكام . لاتصلح لأن تكون مادة لمسرحى . إننى أنتمى إلى جيل آخر من المبدعين له همومه وأمانيه وآلامه وإبداعاته . لقد أبدعت فى الوقت ذاته الذى أبدع فيه كتاب مسرحيون وروائيون أمثال روجيفيتش [٢] وكونفيتسكى [٣] ومروجيك [٤] عندما كان شابا . نحن نعتقد أن جيلنا يبدع مادة أخرى تختلف فى إلهاماتها مع مادة الأجيال التالية . إننى أتعامل مع اللوحة داخل الحدث الدرامى فى المسرح. أما كتاب هذه الأجيال فيكتبونها بوصفها كلمات . الدراما الأدبية المعاصرة تلزم الكاتب بأن يحدد إبداعه داخل أطر المسرح الأدبى الوفىّ لمؤلفه . أما عملى فيلزمنى بأن أكون شرعيا ووفيا لنفسى فقط ، لذلك قررتُ أن أكتب نصوصى بنفسى وهى تعد نصوصا ذاتية.

ـ كيف يرى شاينا علاقة المسرح بالدولة فى نهاية القرن العشرين ؟ وفى ظل « النظام العالمى الجديد » ؟

● إذا كان أولئك البشر الذين يعدون حقيقةً مسؤولين عن الدولة ، وعن الشعب ، يهمهم المستوى الثقافى والفكرى للمواطن ، فإن دولة كهذه ستعنى بالعلم ، والصحة ، والثقافة . فإذا افتقدنا فى عالمنا هذه العناصر الأساسية للإنسان ، فإننا سنكون شهود عيان على عدوانية أكثر انتشارا فى عالمنا وأشد خطورة فى مداها ، سنلتقى أكثر بقبائل بدائية من البشر ، أما السياسة ذاتها فقد أصبحت ظاهرة، يشار إليها بإصبع الاتهام ، وفى الوقت الذى نسمع فيه من شفاه الناس شعارات ميثاق حقوق الإنسان ، تلتقط آذاننا كلمات حول تجارة السلاح . ثمة بلدان ودول يصبح فيها المواطن مخدوعا . فالطفل لا يجد من يدفع تكاليف تعليمه ، والإنسان « الهرم» الذى عمل طوال حياته عملاً شاقاً لا يجد فى النهاية رعاية اجتماعية ، ولا يملك ظروفا ملائمة يستكمل فيها حاجاته الثقافية التى تمليها عليه حاجاته الحياتية ، فى ظل مجتمعات كهذه : يبقى السؤال ملحا : لماذا نحيا؟؟!

ـ كتب « جى ديمير » الناقد الفرنسى عن عرض (ربليكا) عندما قدّم فى مهرجان نانسى : « لقد انهار آخر صرح للمسرح التقليدى من خلال هذا الفنان غير المسبوق » . فماذا كان يعنى ؟

● هــذه قضيــة مــركبة ، كوجود ظواهر مشابهة لبعضها البعض ، كظاهرة الحضارة التكنيكية التى لا تتراجع عن تقدمها التقنى . ليس بمقدورنا اليوم العودة إلى تلك الأيام التى لم تعرف السيارات أو وسائل الاتصال الهاتفية . فإذا اعترفنا أن بعض التجارب الفنية تؤثر عن طريق فاعليتها فى النشاط الثقافى الحديث ، كما أن لها تأثيرها على بروفيل المسرح ، فلماذا لا نحاول أن نفهم لغتها الجديدة ورسالتها الأخرى ، بدلاً من لفظها أو القيام بحرب شعواء ضدها ؟! . أعتبر مسرحية (ربليكا) ممثلة لهذه النوعية المذكورة التى تقضى ــ بمعنى من المعانى ــ على المسرح التقليدى . إنه مسرح من نوعية جديدة لا ينبغى النظر إليه من خلال قواعد النقد التقليدية ، بل ينبغى استقراؤه من خلال مفردات لغته الجديدة ، باعتباره مسرحا معاصرا .

ـ توقف شاينا فترة عن الإبداع ثم قدم (شلادى) (Slady) (بقايا ذاكرة) عام ١٩٩٣ ، فما الجديد الذى يقدمه فى هذا العرض وما معنى التجريب بالنسبة له ؟!

● (شلادى) ، أو (بقايا ذاكرة) هو آخر عرض من عروضى المسرحية ؛ لخصت فيه خبراتى وتجاربى الماضيةَ ، على الرغم من أنه قد نظر إليه بمنظور آخر ، باعتبار أن الخبرات والتجارب المطروحة فى هذا العرض ، هى وليدة اليوم ، وربيثة الحاضر وليس الأمس ، وعدّها النقاد آخر كلمة لى اليوم . أما

« المرحلة المسرحية » التى قمت بتقديمها فى الورشة المصرية / البولندية بمسرح الهناجر — فهى تجربة من نوع آخر . فى (بقايا ذاكرة) كان ثمة نص ، تتداخل فيه تجارب ومفاهيم ميتافيزيقية ؛ تتحدث عن الحياة والموت . إنها لا تلمس « الغناء » ولا تقترب منه ، ولكنها تبتعد عن تلك الظاهرة الساعية إلى « التوكيد الذاتى للحياة » . إنه قدر ما من الشعور بالمرارة اللاذعة، المنبثقة عن تجارب فنان فى المسرح لفترة زمنية تصل إلى نصف قرن من الزمان تقريبا .. من العمل المسرحى والتشكيلى ، إنه عمل يقوم بتكثيف شديد لتأكيد القيم التى تعد أكثر اقترابا من « الإيمان بالأخرويات » كالبعث والحساب ، لمفهوم الحياة والموت معا ..

أما تجربتى مع هواة المسرح فقد أعطتنا معاً قدْرا كبيرا من الشعور بالاستمتاع الفنى . لم يكن هذا العمل فى تلك الفترة القصيرة بالأمر السهل ، لأن فريقى كان من الهواة غير المعدين للعمل المنظم الدقيق ، ويمكن القول إن تدريبهم الفنى لم يكن كافيا للعمل فى المسرح ؛ ومع ذلك كانوا يعملون بحب جارف للمسرح ودفء نادر من الرغبة فى معرفة كل شئ .. وكان هذا يكفينى! ومع اختلاف المناخ الفنى العام ؛ فقد استطاعوا الوصول إلى نتائج فنية فعلية ، وإلى حالة من التعبئة العامة الفنية ، منحتهم حالة من الرضا ، والرغبة فى التجربة ، والوصول إلى نتائج تفيدهم فى عملهم فى المستقبل : خاصة فى مجال التعبير الحركى والجسدى ، الشعور بالفضاء المسرحى ، التعامل مع القضية الإنسانية العامة عبر القضية الصغيرة الذاتية ، التعامل مع قطع الإكسسوار ، التعامل مع الكلمة فى مكانها الصحيح ، وغيرها من القضايا الفنية للغة المسرح المعاصرة . وفى رأيى أن ذلك مثّل بعداً أكثر أهمية فى تجربتى مع الشباب المصرى وربما سيكون لهذا تأثيره فى تشكيل مسرحكم المصرى المعاصر ، أو على الأقل سيغدو مفيدا لطرح تساؤلات حول ذلك المسرح قبل تقديمه : كيف نتعامل معه ؟! وقبل كل شئ كيف نبدعه إبداعاً صحيحاً ؟!

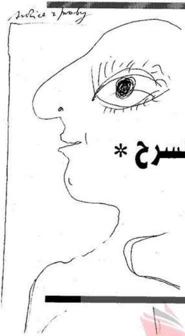
الهوامش :

(١) الستار الحديدى : اسم أطلق على فترة الحكم الستالينى داخل المعسكر الشيوعى التى بدأت عام ١٩٥٦ ، وأطلق هذا الاسم كى يحدد الستار المغلق الذى لا تنفذ منه أو إليه أية حوادث جسام فى أىّ ميدان من الميادين السياسية أو الثقافية أو الفنية .

(٢) **روجيفيتش : Tadeusz Rozewicz**
ولد فى عام ١٩٢١ . شاعر ، كاتب مسرحى . صحفى . سيناريست أفلام . من أهم أعماله المسرحية (رحلة إلى متحف) و (الملف) و دراما (المسرح غير الملتزم) . فى أعماله نشاهد تحديدا للموقف الأخلاقى للإنسان المعاصر ، وهو يتحدث عن وجهة النظر الأخلاقية هذه من بين الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة به .

(٣) **كونفيتسكى : Tadeusz Konwicki**
ولد فى عام ١٩٢٦ . كاتب روائى وكاتب سيناريو . نشرت له أعمال روائية ؛ من أهمها : (ساعة الحزن) و (ثقب فى السماء) و (معيار حديث) و (آخر سنوات الصيف) . تتكرر فى أعماله موضوعات وأطروحات عدة تواصل الخط الأخلاقى [illegible] عن الإنسان المعاصر فى همومه الذاتية وعلاقتها بالمجتمع الخارجى . تتعامل مع قضايا مهمة مثل : دراما الشخصيات المقهورة ، ذكريات الحروب ، الأخطاء الأخلاقية القاتلة .

(٤) **مروجيك: Slawomir Mrozek**
ولد فى عام ١٩٣٠ . كاتب روائى ، ومسرحى . من أهم أعماله المسرحية : (تانجو) و (المهاجرون) و (الجزارة) و (رجال الشرطة) وغيرها من الأعمال المسرحية .. من أهم مجموعاته القصصية (الفيل) ، و (صيف صغير) و (الهروب نحو الجنوب) .
إنه يستخدم لغة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية ، التى يمتزج بها أسلوب جروتسيكى ، يسخر فيها بشدة من الصيغ الحياتية اليومية ، يكشف أسلوب الإنسان المتقنع وسلوكه الكاذب ، ويخلع عن وجهه أقنعة النفاق والتناقض السلوكى الحياتى .



يوزيف شاينا
يتحدث عن المسرح *

هل أنا مخرج أم لست بمخرج فقط ؟!

□ أى مسرح أعنيه ؟ .. مسرح عادى ! لكنه جديد . مسرح مفكر .. ذاتى . مسرح يمنح صيغة تصلح لما بعد الغد .. يتخلق فيه الحدث الإبداعى من مادة شعرية جديدة فى كيفيتها .. ليس من الضرورى أن يملك خطاً تعليمياً أو توضيحياً : ما يهمنى أن تنبع مصادره من المشاعر والحواس ، من تشكيل خيال المتلقى ؛ الخيال الذى يستلهم الرؤية الذاتية ، الأمر الأهم هو أن لا يكون وسيطه المضمون الواضح ، ولكن عبر هارمونية الصيغ ، التى تصل بنا - فى موضعها المثالى - نحو مضمون جديد.

□ فى أثناء عملية الإبداع من فوضى التناقضات ، والتضاد يخرج من الطبيعة البشرية المزدوجة شئ أقرب ما يكون إلى « الموضوع الفنى» - أىْ فكرة الحياة .

□ إن إفلاس الكلمة - مع الأسف - التى لم نعد نؤمن بها ، يمنحنا فرصة إبداع اللوحة أو الصورة. « فمسرح الصورة - اللوحة » هو مسرح يمنحنا إمكانية ووظيفة جديدتين ، هما تعرف الأشياء واكتشافها من جديد ، والقدرة على ملاحظتها فى آن. وللوصول إلى هذا المسرح ينبغى لقاؤه عبر الحركة ، والحدث ، والتصور ، بواسطة نوعية جديدة من الأداء التمثيلى والتشكيلى.

□ عندما أنظر ، فعلىّ أن أنظر عبر منظور القضايا المحيطة بنا .. كان هذا ، آنذاك ، زمن معسكرات

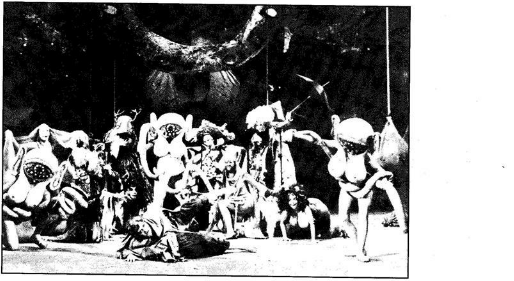
---

* قام بالترجمة: هناء عبد الفتاح.

الاعتقال الرهيبة ، والأفران البشرية ، وتعد مرحلة نضجى النفسى ، فيها تكونت رؤيتى عن الإنسان المعاصر ، وتوقفت هذه الرؤية عن أن تفسح لنفسها مكانا آخر لتغييرها : فليس ثمة سبب يمنعنى من التنازل عنها . فهل نحن نحيا فى عالم مثالى ؟! ليس هذا بالزمن الذى تنمو فيه الزهور !!

□ أحوِّل كل شئ إلى لوحة ، حتى تصبح الكلمة لوحة .. صورة .. ويمكننى القول بأننى أقيم فنى من خلال العرض المسرحى الذى عليه أن يقام فى الزمن والمساحة ؛ ليس بالضرورة فى بناء مسرحى ثابت . الحضارة المعاصرة ، التى تسيطر عليها - فى ظنى - اللوحة والحركة ، ترغمنى - وتسمح لى فى الوقت ذاته - أن ألفظ اللوحة المسطحة ، والجرافيك ، والاهتمام فقط بالسينوجرافيا ، ولكن ليس ذلك المفهوم بمعناه الشائع باعتباره منظما للفراغ أو الفضاء المسرحى ، بل باعتباره شغلى الشاغل فى إخراج العرض المسرحى برمته ، بكل مفرداته المسرحية . ولأنى فنان / تشكيلى / مصور ، فإن ما يهمنى « مفهوم الزمن » ، وللتعبير عن الزمن أبحث عن الكلمة / الإشارة ، ليس عبر تصوير اللوحة ، بل من خلال فن المادة وتفجير أسرارها .

□ ما يعنينى هو التفكير من خلال المشاهدة ، وليس فقط عبر الإصغاء . فى الحضارة المعاصرة اللاهثة تحطمت العلاقات الإحصائية ، ومعها دمرت رموز المسرح التقليدى . وبملاحظة الظواهر الجديدة ، لزم على الفنان أن يترك « الأتيليه » الذاتى الذى يغلقه على نفسه . لذلك أشعر بحاجة أكثر إلى إبداع عروض مسرحية تتعامل مع فنون التشكيل البحت ، تماما كما يعثر الرسام على إمكانات أكثر رحابة فى التعبير عن نفسه عبر المسرح .



□ بدأ الفنانون التشكيليون / المصورون ، إبداع عروض (Happening ـ عروض مسرح الواقعة) ، فدمروا أسس المسرح المعتمد على الإلقاء الصوتى الضخم ، الذى يعد من المسارح المعشوقة بشكل عام ، وهو مسرح الطبقة المتوسطة الصغيرة . لايهمنا أن نطيل أمد موديل مسرح كهذا ، فالواضح أننا نسير نحو مسرح نكتب سيناريوهات عروضه بأنفسنا .

□ ينبغى أن تكون البداية هى شعر المسرح ووسائطه التعبيرية المتاحة ، وليس من خلال حركة أشبه ما تكون بحركة الكاميرا السينمائية وبخدع فيلمية . البداية يجب أن تكون عبر الحدث الدرامى / المسرحى للممثل فوق الخشبة ، أحاول أن أحصل على شئ آخر يقترب من الأسلوب الفيلمى ، وهو أن يكون بناء الحدث وفعله ورد فعله داخل فضاء / فراغ مسرحى مفتوح ، أى فى مواقع مفتوحة كما يصور الفيلم ، وليس فقط فوق خشبة المسرح .

□ من الضرورى اليوم أن يوجد الفنان داخل قلب العمل المسرحى كى يبدع ، فلا يمكن له أن يبدع إلا إذا وجد بذاته . ينقصنا العودة إلى ما يطلق عليه : الفن الذهنى ، فن القرينة (القرائن) .

□ ليست الورشة المسرحية أو الأسلوب المسرحى الذى يتبعه الفنان بالأمر المهم بالنسبة لى ، ولا حتى النظام الذى أتبعه فى فنى ؛ الأهم هو أن يكون لدى شئ يمكن لى قوله فى فنى .. فلو أننى قدمت اليوم فيلما وأخرجته للوجود فإننى سأقدمه بالطريقة التى أبنى بها العرض المسرحى . إن فن المسرح ينبغى أن يستجيب للاحتياجات الشعورية والذهنية للمتلقى . يجب أن يكون أصيلا ، لايهم أن يكون جميلا أو مبهراً، على عكس ما نرى فى المسرح الآن من محاولات إبهار تحاول أن تعلى من شأن المتعة المجانية على حساب الكشف عن خبايا النفس البشرية.

□ أتعامل مع السينوجرافيا منذ البداية باعتبارها إخراجا للفضاء (الفراغ المسرحى) ؛ فعمل المخرج بالنسبة لى هو تنظيم الفضاء المسرحى المفتوح وبداخله الأحداث المسرحية . وهو بالنسبة للعالم التشكيلى يمثل واقعاً مسرحياً متماسكاً بعالم أرض / اللعب . فالفضاء أو الفراغ يعد آلة ، تجتذب الممثل وتدفعه إلى الصراع معها .

□ إن المسرحة تعنى التمكن من التنظيم والترابط فى عناصر العرض المسرحى . الحركة ـ الكلمة والصوت ـ التمثيل والتشكيل ، أى التمكن من بناء العرض المسرحى .فالإخراج إذن ليس فقط مجرد مغامرة وليس التمثيل « لهوا » . فإذا قلت إن الإخراج ما هو إلا فعل إبداعى ، فسيكون التقليدى. فالإبداع ذاتى ، هو النسيان فى الزمن . إنه محاولة الخروج من نفسى عبر الظاهرة المسرحية ، التى تبدو لى جديدة تشعر حواسى بجدتها . التمثيل لا يصح أن يكون مجرد غزل الممثل للجمهور أو افتضاح نفسه ، أو ذلك الذى يصبح معداً للبيع يتبدل ويصبح سلعة خلاقة فليس «كل شئ للبيع » .

ولذلك فإن أعظم شئ فى الإخراج المسرحى هى البروفات ، وليست العروض المسرحية ذاتها . فالإخراج هو التقليل من المسافة التى تقع ما بين « التعارف » ومناطق وعينا الباطن .

□ إننى لا أخرج ، ولكنى أُلهم ، أستشرف وأرهص؛ المخرج يوجد فى « كونشرتو » ، والمسرح علاقة حميمة بالمخرج . داخل هذه العلاقة يتخلق الإبداع بكيانه المنفرد ، وكل ما يقوم به المخرج هو أنه **يبعث فيه الفكر والروح ، بجسده فوق الخشبة عبر ما يحدث داخل الزمن** . الممثلون يعدوننى ممثلا فى البداية ، وهم منجذبون لإلهاماتى ، يبدأون فى الإخراج ـ ومن هذا ينشئون ظاهرة ، يمكن تسميتها بالعمل الجماعى الخلاق . تواصل هذه الأحداث يمثل بنية العرض المسرحى ونسيجه .

□ ينبغى بناء العرض المسرحى ــ وهذا عمل فيزيقى بحت ، يقوم داخله الممثلون بترتيب أحجار هذا البناء وتنسيقه . إن الممثل ـ مع أنه يمثل عنصرا من العناصر المشاركة فى العرض المسرحى ـ يعد الأهم ويعد مستقلا أكثر فى هذا الأسلوب من العمل ، ويكون أكثر إبداعا ، وأفضل من أن يقوده المخرج ويوجهه نحو ما يراه .

إن تغير الممثل وتشكيله فى شخصيته ، إنما هى محاولة إقناعه بشئ لم يدركه بعد ، بشئ عليه أن يبدعه . فالممثل شخص مفكر ، وهو يحيا بوعيه ، ليس بمانيكان أو مجند فى فرقة عسكرية ، ولكنه شريك وليس مجرد منفذ .

□ عناصر المسرح حيّة؛ مادة تحيا وتتنفس وليست جامدة أو ميتة. إنها هذا الزئبق السائل الواقع من مقياس حرارة (ترمومتر) قد انكسر إلى رذاذ، فتجميعه يعنى تجميع الفوضى وتنظيمها. كل مسرح محاولة لاحتواء المادة التى دائماً ما تحتاج إلى تشكيل. فى هذا الموقع كل شيء محسوب فى المسرح: المناخ العام، الألوان، الحدة، بل العدوانية، الأصوات، الصمت، الهمس، والمعلومات، وتشابك كل هذا فى عقد لا تنفرط حباته لينتج إبداعاً فنياً. فإبداع المسرحى الحقيقى مفهوم مفتوح، أما المسرح الإلهى فهو مسرح منغلق. والإخراج هو أن تتحرك سائراً فوق خشبة المسرح، بين فنائيك وفضائك المسرحى، وفى الوقت ذاته أن تبقى بين الناس وتتحرك معهم. المسرح هو أن تستثير نبضات محددة وتوتراً درامياً؛ أن تحاول العثور على رابطة درامية/مسرحية بين الاثنين ؛ مشاركة متوحدة لخلق العمل الإبداعى.

□ الذى يعنينا كذلك فى المسرح هو أن تحاول تقديم صدق ما تعرضه فوق الخشبة حتى ولو كان كذباً، أن تجعل ما هو مستحيل فى الحياة يصبح أقرب إلى الصدق فوق الخشبة، ولا ينبغى أن يتوقف عند مسرحة واقعيته. إننى لا أفكر فى طبيعة حقيقية، ما يربطنى بستانيسلافسكى الزمن، الذى يفصلنا عن بعضنا فى الوقت ذاته، إننى أتفق مع عنوان كتابه المهم (حياتى فى الفن) لأن كلا منا يضع حياته نسيجاً لفنه. وهذا ما يجعلنى أتفق معه فقط وليس شئ آخر.

إن عملية الإبداع هى نشوء الإنسان، محاولة اختبار النفس، دفاع أمام السلبية ـ فكل إنسان يدمر نفسه بنفسه من أجل أن يبدع الإنسان الآخر، أى يبعثه من جديد.

إننى أرى الفن من منظور آخر يبعده عن أن يكون مجرد مادة جافة إحصائية. لا ينبغى أن يكون الفن اليوم فناً مثقفاً طبقياً، لكنه فى الوقت نفسه لا يصح أن يكون مجرد سلعة انفعالية عاطفية تدغدغ أعصاب المتفرجين المرهقة أو المتعبة، إننا عندما نقوم بفعل ذلك، إنما نستبدل شيئاً بآخر، ونستغنى عن شىء مقابل شىء آخر: نحن نشوه الطبيعة من أجل أن نصل إلى التعبير المنفعل والمعاناة البحث دون الوصول إلى جوهر الحقيقة. فالفن عندما يقدم ردود أفعال محددة، بالشكل الذى أفهمه، وأحاول القيام به، فهى تحوى داخلها سلسلة من الوسائل المرئية، وفى الوقت نفسه تنبع هذه الوسائط والوسائل من التجريدية، وهى فى مجموعها ستمنحنا ذلك الذى يطلق عليه «البساطة»؛ الأكثر بساطة؛ ولكنه متوحد المعنى ـ فى رأيى ـ إنها اللوحة التشكيلية.

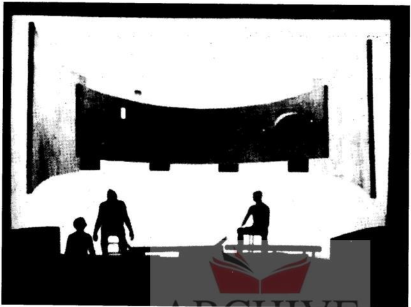
□ إننى أناضل من أجل معنى الوجود. أقف بالمرصاد ـ بواسطة فنى ـ ضد ما أطلق عليه «اللامعنى» فى المضمون، ضد اللامكان فيما يخص «المكان» و«اللازمن» ـ فى الزمن، أى أننى أقلب الأشياء رأساً على عقب: فأناضل من أجل «شىء» يحوى بعد/ الزمن، وبعد/ الفراغ أو الفضاء المسرحى، عبر مضامين تخص الجنس البشرى، وليس فقط تعبيراً عن الحاضر.

□ لابد أن أملك شريكاً داخلياً، ينبغى أن أكسر الحواجز التى تقبع ليس بداخلى فقط، بل مع أناس آخرين يشاركوننى ألمى. وهذا ما يدفعنى لفعل المسرح. إننى أعثر بهذه الطريقة على نفسى، ولكنى فى الوقت ذاته أجدنى أقف فى مواجهة هذه النفس.

□ نحن نحيا فى عصر وصل إلى أبعد حدوده وأطره الاستهلاكية، عصر مبرمج بشكل لا يجعلنا نعثر على بديل له. لا نعثر على لا شىء. فالمال هو الذى يحكم عالمنا. ننشره فى (ربليكا)، كما ينشر يهوذا الإسخريوطى فضته دليل خيانته للمسيح وشرائه لعالم مادىّ. فى العرض المسرحى (دانتون) أعرض قضايا بعينها: الكذب و«التلفيق»، الخضوع للأعراف، كل ما يهدر استتبابنا اليومى.

□ فن المسرح اليوم محاولة توفيقية لربط نفسه بنقاط ضعفه التى تدمره. وهو فن ردئ عندما يشعر النقاد والجمهور معاً بالفخر به لأنه يرضى تقديراتهم وتقييماتهم متوسطة القيمة المعبرة عن فئة طبقية متوسطة. إننى أريد أن أتحدث مع بشر عبر الفن. ليس عن ذلك الذى يبهجهم ويلهو بهم، ليس عن أسلوب معيشتهم وكيف يحيون، بل عن ذلك الذى يهتزون من أجله، عن ذلك الذى يجعلهم يخاطرون بحياتهم من أجل الوصول إليه.

□ أفضل أن لا أربط الفن بالعلم، ولا بالدين ولا بالسياسة. فإذا ما اضطررنا لعمل تماثل من هذا النوع فيمكننا أن نقول: إن المسرح محاولة لتقديم خلاصة كل ذلك وغير ذلك من الظواهر التى تعد



أرضا تمتزج فيها كل القيم الإنسانية العليا. ما الاسم الذى يمكن لى أن أطلقه على فن كهذا؟!.. لا أعرف!!

□ إننى أقوم بإخراج المسطح، وأخرج الفضاء/ الفراغ المسرحى، أخرج للممثل، والممثل يخرج لنفسه، وفى كثير من الأحيان يقوم بالإخراج لى. فكل شىء إذن يتمركز فى عملية الإخراج. هكذا فهمت فن الإخراج عندما عملت سينوجرافياً بمدينة «نوفا خوتا ـ Nowa Huta» . هوجمت آنذاك. قيل لى بأن ما أقوم به لا يعد بالنسبة لزملائى الفنانين سينوجرافية. والحق معهم. **ففى تنظيم المسطح المسرحى فوق الخشبة أحاول أن أهرب من العناصر المعمارية، استخدم قبل كل شىء مواد نحتية (من النحت) ، تغدو فى يد الممثل فيما بعد شريكاً له فى اللعبة المسرحية.** يمكن أن تكون هذه المواد مواد جاهزة، مثل الأحذية أو الدمى، إطارات سيارات أو سلالم، وأستخدم الأرض أحياناً، الماء، الدخان. ومن عناصر «القص واللصق» أرتق زى ممثلى ـ ليس من الضرورى أن يخيطه دائماً «الخياط» المسرحى.

□ بواسطة تصادم الأحداث وتضادها، بمقدورى أن أسرد أفعال المسرح بشكل أفضل. توجد لغة مسرحية قوية كذلك، ربما تكون أقوى أحياناً من لغة الكلمات، ربما أكثر اكتمالاً. وفى بعض الأحيان يمكن لنا فى المسرح أن نستعين بلغة عميقة أقرب إلى الصمت من لغة الكلام الصاخبة.

اللغة المسرحية تختلف اختلافاً بيّناً عن لغة الدراماتورجيا المكتوبة. و«المسرح ـ كما أقول دائماً ـ يبدأ هناك عندما تنتهى لغة الأدب أو لغة الكلمة!!». فالكاتب الدراماتورجى يتحدث لغة تعبر عن اللوحة الداخلية للإنسان، إنه يحدد سمة الطبيعة الإنسانية. أما نحن فإننا نشكل ذلك فى نماذج بشرية فوق الخشبة، نقوم بتحويل ذلك المكتوب إلى مواقف زمانية/ فضائية مسرحية تحيا وتفعل. لا يهمنا تفاهات التاريخ، ولا الحكايات اليومية، بل مشكل «الفعل». تروق لى النصوص التى لها طابع الانفتاح الرحب، النصوص الشعرية، النصوص الخالدة على مثال دانتى وسيرفانتيس وجوته وفيتكاتسى، وكافكا. إن قيامى بعمل إعدادات عن هذه النصوص على شكل سيناريوهات، سببها هو أن أجد نفسى فى عالم هؤلاء الكتاب الكبار، إنه عالم أقرب إلى ذاتى وأكثر اتساقاً مع روحى. إننى أجد فى هذه النصوص رموزاً وإسقاطات لعصرنا، وقيماً شعرية خالدة بخلود الإنسان، تمكننى أن أضعها فوق خشبة مسرحى.

□ أشعر بتقدير واحترام كبيرين لعملية الإبداع الآنى، التواصل والسقوط اللذين يحدثان للصيغ والأشكال الإبداعية فى الفن. فالمسرح يسمح للفنان بأن يعرض القضية المطروحة فوق الخشبة بتكامل ووعى دقيقين. فى المسرح تحيا المهمات المسرحية الجامدة (قطع الاكسسوار)، تتنفس المواد الميتة بالقدر نفسه الذى يحيا فيه الممثل/ الإنسان فوق الخشبة. أحياناً ترتفع قيمة هذه المهمات المسرحية إلى مرتبة الأبطال المسرحيين، تموت مع الأبطال/ البشريين فى نهاية العرض.

□ يعتمد الفن «المفتوح» على مفهوم التغيرات التى تحدث فى أساليب العمل الإبداعى وصيغه. لقد تغلغلت فى الإمكانات الكامنة فى فن «اللاشكل Informal»، بعد ذلك اقتحمت فن «الكولاج»، لكنَّ اهتمامى كان يلمس الجانب الخاص بمعمارية البنيات الداخلية للمادة. ثم انشغلت بعد ذلك بالديبلاج؛ لأعود ثانية وأتعامل مع المادة الحيَّة المتكاملة التى يصعب احتواؤها؛ هذه المادة هى: الممثلون والمتفرجون!!

□ أقدِّر الفنانين، أولئك الذين لا يفكرون فى الفن، ولا يبحثون عن رسالة الفن، بطريقة تفكير أكاديمية تكرر نسخاً من النماذج القديمة المستهلكة. إن ذلك الذى يملك رؤية، سواء كانت ذاتية أو جماعية، يحيا فنه، أما ذلك الذى عيناه مغلقتان ـ فهو يموت!

التعامل مع الفضاء المسرحى

□ يعنى تكوين العرض المسرحى أن تنظيم الفوضى المشتتة التى تنبع، عن وعى، من شعورنا بفوضى عالمنا ولا بنيته. لسنا مسرحاً وجد ليقيم نظام تفكير محدد أو نسقاً جمالياً للبشر، بمعنى القيام بمظاهرة مسرحية فوق الخشبة للصيغ التقليدية فى الفن. ما نسعى إليه فى مسرحنا «ستديو» هو الخروج على نطاق المهنية أو الرسالة الأخلاقية الدعائية، والابتعاد عن كل ما يربطنا بالدوجماتية الجمالية وآليتها. نريد أن نكون مسرحاً للإبداع المفتوح، مسرحاً يقيم حدثاً إبداعياً حياً.

□ المسرح الذى أحاول أن أشكله مسرح عضوى، يتصل اتصالاً وثيقاً بجوهر سيكولوجية الإنسان، بكل ما يربطه بعمق بكل ما هو فيزيقى فى الحياة، بدرامته الإنسانية، مسرح يقدم محاولة تقييم أخلاقى لهذه الدراما عبر مستويات تتطور بالتنوع والتباين. ولذلك فإن مسرح «ستديو» ليس بأى حال من الأحوال مسرحاً معملياً «للمانيكان» والدمى، يلعب الممثل الحى بوعيه وعمق مأساته الدور الملهم فى تكوينه، هذا الممثل الذى يؤدى أحياناً جهوداً فيزيقية ونفسية كبيرة، ولذلك يجب أن يكون ممثلاً منتظماً دقيقاً، ويعرف تماماً ـ بوضوح ـ هدفاً لفعله، وسبباً لتحطيم فرديته وذاتيته لحساب رؤية إنسانية وأخلاقية جماعية.

□ أطرح عالماً مشتتاً ـ عن قصد ـ ليمكن لى بعد ذلك أن أوحد «عضويته» وتكوينه الداخلى من جديد أرمى بهذا الوصول إلى التوحد النفسى للإنسان. على الإنسان أن يبدأ من موقع الأضداد والوقوف بقوة فى مجابهة الشرور ، سواء أكانت سلبية أم إيجابية ، إذا جاز لى قول ذلك. إن إنجيل الرب، والكتاب المقدس، وإن شئنا الدقة ـ الإنجيل ـ كان قاسياً على البشر، لم يعطهم الأمل فى المستقبل، لقد فرض على أجيال بأكملها نزعة تاريخية / فلسفية واحدة لا تتغير، ولا ترى أى نزعات أخرى بديلاً عنها. واليوم ينبغى لنا أن ننهض، أن نقف بعد ركوعنا الطويل، لنناضل من أجل الفكرة، كما فعلت الأجيال السالفة فى الماضى ووصلت إلى نتائج شتى. فالبشر يعدون لذويهم من البشر الموت، وغالباً ما يكون شكل هذا الموت واضحاً للعيان، وأحياناً أخرى مقنعا، بشعا. لذلك كله ينبغى العودة ـ بلا توقف ـ للقيم الإنسانية، يجب إعادة بناء ثقة الإنسان بأخيه الإنسان.

□ إننى أخلاقى، أؤمن عميقاً بذلك الذى أقوم به، وبرنامجى المثالى/ اليوتوبى هو جزء لا يتجزأ من نفسى، بدونه لا يمكن لى أن أحيا أو أبدع. إن دانتى وسيرفانتيس هما بالنسبة لى ـ رحالتان، يسيران فى العالم برسالتهما الأخلاقية التبشيرية. ولذلك فهما أشد اتصالاً وقرباً لى، لأن دانتى يعنى بالنسبة لى حجراً أساسياً لفنى، واقتراحاً إبداعياً يمكننى أن أشكل نفسى والعالم فى المستقبل، علمنى كيف ألتزم باسم المجتمع ولصالحه بوشائج أخلاقية. إن هذا الالتزام الأخلاقى بالغد يستجيب للجمهور الذى يمثل الشباب القسم الأعظم منه.

هذا الاقتراح الملزم بالغد وبعد غد، إنما يكسر الخوف والفزع الجارفين فى داخلى والآخرين، وهو قول ذلك الشىء جهراً، بدلاً من قوله صمتا ، أن يصبح العمل المسرحى تحدياً للمجتمع بهدف خدمته، وتحرير الإنسان من كل ما يعوقه، من السلفية وأساليب التفكير التقليدية، العمل المسرحى الذى يرتبط بالأرض ارتباطاً أصيلاً، بقدرها، وبأقدار البشر، سواء كانت مرتبطة بالظواهر الطبيعية أو الفسيولوجية، إن هذا لا يحررنا من شىء، حتى أعظم الإنجازات فى مجال الكيمياء والفلك تحيا فى وعينا لأننا نأمل فى هذه الإنجازات التى ستجعلنا نحيا هناك ـ فى مكان آخر ـ بشكل أفضل.

□ إن الحوار المدروس والمرتب بين المخرج/ السينوجراف يكمن داخلى باعتبارى مصوراً يرى فنه لوحات، تماثيل تنحت الفضاء (الفراغ)، مبدعاً للهابننج (الواقعة التشكيلية/ المسرحية) ومنظماً

للأحداث البشرية ووقائعها التى يرتبط الإنسان فيها بعالمه الذاتى ـ يتيح لى هذا الحوار عدداً من الصعاب. على أن أرى بعين روحى ما أريد قوله على لسانى، وكيف أوصل ذلك للآخرين باعتبارى مؤلف العرض المسرحى.

□ يقف العرض المسرحى فى معظم حالاته، بوصفه داعية سياسياً، يعبر عن «المانيفستو» الخاص به. أحاول أن أنقب عن ذلك الذى يعبر فى حياتنا اليومية بشكل طارئ، عن ذلك الذى يضيع أمام وعينا بوجوده. إن مفردات العرض المسرحى وإخراجها على المستوى التشكيلى الشمولى لما هو فوق الخشبة، وكذلك معرض الفن التشكيلى وغيرها من التجمعات الفنية، ينبغى أن تكون شيئاً نادراً حدوثه، ليس عليها أن تنسخ الواقع اليومى، ولا أن تكرر القوالب الجاهزة، عليها أن تجعل الإنسان أكثر نبلاً ـ لذلك ربما كان علينا أن نوجه كل هذه الفنون نحو المضمون والموقف الإنسانى الأهم، استهدافاً للاقتراب من دراما الإنسان، وضرورة تطهرنا من خلالها.

□ العثور على العالم داخلنا يسمح للمخرج/ الملهم بأن يتعاون مع الممثل ـ شريكه فى الخلق الفنى ـ فى الإبداع المشترك داخل الفضاء/ الفراغ المسرحى. هذه المشاركة تستلزم مخرجاً شديد التركيز، وتتطلب من الممثل قدرة كبيرة على التحمل. إن الطرفين مهتمان بلقاء فنى مشترك يسعى كل منهما فيه للتوصل إليه، يبدأ من البروفات وينتهى بالعرض المسرحى.

□ ثمة مناطق لم نتعرفها، وهناك أراض لم نكتشفها بعد، تلك التى يعرفها الشاعر، وتلك التى تستلزم كشف أسرار «طوطمية» المسرح. وفى هذا يمكن لنا أن نؤكد سلوك الإنسان وتحركه بوصفهما قائلين يجاوزان الكلمة الثرثارة. إننا نبحث عن وسائط حقيقية وأصيلة غير كاذبة، تعبر بوضوح عن موقع الإنسان فى عالمنا المعاصر أكثر من الكلمة التى فقدت معنى وجودها. إن الممثلين فى مسرح «ستديو» يلمسون بعض الحقائق البشرية التى ليس من السهل على الإنسان التصريح بها، ويشعر بها داخله بعمق. إن التعبير بوعى عن حالة كهذه، أو وضعية من هذا النوع، بواسطة التفاعل التمثيلى للظواهر والأفعال الدرامية هى السمة الصحيحة لورشتنا المسرحية.

□ عندما كان الفنانون السينوجرافيون فى المسرح التقليدى يذهبون إلى المخرجين كى يروا «اسكتشات» أعمالهم التصميمية، كنت أتهمهم بمحدودية الإبداع، لأنهم يضعون أقل إبداعاتهم فى أوراق وخطوط ورسومات، فى الوقت الذى يلفظون فيه أجمل ما عندهم من إبداع أكثر إثارة. واليوم باعتبارى مؤلفاً لسيناريوهات أعمالى المسرحية لا أقوم بصنع تصميمات سينوجرافية، ولكنى أترجم «اسكتش» النموذج التصميمى إلى واقع. أحقق رؤيتى المنحصرة فى مقياس هندسى (١ : ١) إلى تصميمات حية تشمل الموديلات والرسومات والتقنيات المسرحية فعلياً.

□ ما أقترحه يحيا فى الخيال الإنسانى، فى مواقع لا نهاية لها ولا حدود فى الخنادق الصغيرة والكبيرة لحزننا. فاستقلالية هذا العالم يحددها الفضاء أو الفراغ المسرحى الذى يحوى منظوراً يختلف اختلافاً واضحاً عن ذلك الذى ليس بمقدوره تقليد الحياة بشكل تجسيدى.. إنه الفن!

□ مفهوم المسرح العضوى تشكل من تنظيم الفضاء المسرحى، ومن التفكير الشعرى، والرؤية التشكيلية التصويرية للعمل النحتى. ويمكن أن نشاهد هذا كله واضحاً فى (ربليكا).

□ إننى على قناعة من أن «ثلاثية المعيار» تمثل قاعدة لمضامين الفن الجديد وصيغه. تقوم هذه الثلاثية على الكلمات الرافضة: كلا (للزمان) وكلا (للمكان) وكلا (للأشياء). أصول هذه الكلمات كلمات: دائماً، فى كل مكان، كل شىء. أى شمولية المكان والأبدية الزمنية للقضية والموضوع.

لا يوجد موضوع.. أى موضوع.. يمثل جوهر العمل الفنى، الجوهر هو الإبداع نفسه. فالعمل المسرحى يبقى مفتوحاً وليس مكتوباً بحرفية تاريخية، أو يحمل داخله بعداً جمالياً فوقياً.

□ فالمساحة/ الزمنية للعمل الإبداعى هى وحدة الماضى والحاضر و«حدس» بالقادم أى بالمستقبل. إنها دائماً محاولة لتنظيم حالة الفوضى التى تطبع عالمنا، إنها صراع الإنسان فى لعبه مع الكائنات الحية. تنبع أهمية الزمن هنا من متغيرات دائرة النشاطات الإنسانية، ويمكن القول إنها تنشأ من مراحل متباينة فى التاريخ، يعبر عنها بواسطة صيغة العلامات. هنا تتصارع القيم القديمة والجديدة وتعكس إمكانات الرؤية المختلفة للعرض المسرحى.

□ المعنى التطبيقى، الذى تحمله وظيفة العمل الفنى تبقى قضية المتلقى. أهم شىء هو المعنى الديالكتيكى الذى يتعدى الحدود الزمنية للعلامة، إنه رمز القدر الإنسانى. أما طريق التطوير للحدث



المسرحى فيمكن التعبير عنه هنا بواسطة التغير الذى يطرأ على مسيرة التاريخ، فالعمل الفنى يحاول أن يقدم لا منطقية الحياة بشكل ساخر. إننى أحاول أن أقدم هذه القيم فى أعمالى الإبداعية عبر بنيان يحوى حقائق تسير فى مدار يخرجها عن حرفيتها التصويرية، وحرفيتى المكان والزمن.

لقد تغير منطق النظرة إلى العالم، إنها تعتمد بشكل عام على المتغيرات التى طرأت فى المنظور الجمالى للفن. ينقصنا حتى اليوم عملية تحويل الصورة المرئية أو اللوحة الجمالية إلى كلمات تحوى داخلها القيمة الجمالية بالقدر نفسه الذى تحمله اللوحة، الكلمة التى تمثل حضارة غير المبصرين، ولذلك نحاول بواسطة الفن أن نخترق حجب هذا المفهوم، نحاول أن نشغل الفراغ الناشئ عن النظرة الأحادية لجوهر المسرح اليوم، ودوره بما هو وسيط للتغيير، وليس دور الإبداع للإبداع، أى الفن للفن.

إن طريق التغير فى بنية المسرح وهيكله يمكن أن يتعدى حدود الحواجز التى تقف حجر عثرة أمام الإبداع التطبيقى. فليس المسرح القائم على التفسير الأدبى أو الباحث عن الصيغ الشكلية هو الذى يهمنى، ولكن يعنينى المسرح الذى أعثر فيه على قيمة الموضوع الإنسانى المطروح المسرح الذى تختفى فيه المقومات الشخصية للفنان وتذوب داخل الدراما الأدبية، يمثل لى طريقاً ممكناً للوصول إلى مسرحى العضوى ولغته ـ إنه مسرح السرد المرئى.

□ لقد نبتتْ الحركة الطليعية فى مختلف الاتجاهات والتيارات، وأحياناً ما تتكسر فى نضال مع «اللاممكن» أو المستحيل الذاتى. وأحياناً أخرى توجد فى تيار مبدع فردى يرضى به الفنان ذاته، ومرة ثالثة، تصبح أشكالاً للإشباع الجماعى الأقرب إلى التصوف.

□ إن المتغيرات التى تطرأ على بنية الزمن والصيغ الفنية الشكلية تتفق مع الحياة والزمن، ولذلك فالسمة الذاتية للفنان هى الوحيدة التى تمنح معنى للفن. هذه الذاتية المذكورة هى السعى نحو السيطرة والهيمنة على الواقع المعيش، هى احتواء أكبر مساحات هذا الواقع الذى يشغله كلٌ من الزمن والفضاء/ الفراغ. هذه هى منطقة استقلالية الفنان ومغامرته الذاتية.

□ الفن المسرحى هو اختزال المسافة التى تقع ما بين الظواهر المتعارف عليها والمجهولة، تصل هذه المسافة إلى الزمن الشمولى والمعنى الإنسانى الذى يحيا طويلاً أكثر من كونه مجرد معنى يومى ـ مجرد حاضر آنى. علينا أن نرى جانباً واحداً فقط من الواقع بالشكل الذى يجعلنا نصرح بقول الحقيقة جزئياً، وفى أحسن الأحوال لا نصرح بشىء على إطلاقه. الفن لا يحتمل اقتساماً، فهو يسعى إلى الخلاصة، من هنا ينبغى العثور على اللغة الذاتية للفنان.. تلك اللغة التى تمتزج داخلها وحدة الإنسان وتفرده.

□ لا يرتبط دور المادة التشكيلية باسمها ولا بشكلها الداخلى. وتعرّف المادة ـ المهمة المسرحية (الإكسسوار) له علاقة وطيدة بواقعها المادى الذى يتشكل من خلال الممثل فى أدائه فوق الخشبة. فالمهمات المسرحية هى موضوعات ونتائج، تعد حصيلة للحضارة.. حضارتنا غير المستتبة.



□ ما يهمنى قبل كل شيء: هو الممكن فى الفن المسرحى. هو مولد العرض المسرحى القائم وفقاً لمادتى الأدبية التى تتشكل فى سيناريو/ مسرحى، هو العمل فوق الخشبة، التفكير فيه عبر اللوحة وليس من خلال النص الأدبى. التفكير من زاوية الأطر المسرحية وليس عبر المؤشرات والعلامات الأدبية فقط. هذا ما أسميه طريقة بناء السرد المرئى للعمل المسرحى. ما يهمنى الواقع المسرحى/ الفنى فوق الخشبة، وليس «الحبكة» الروائية المنبثقة عن المسرح الاجتماعى الساعى لتسلية المتفرج.

□ يهمنى فى فنى تحليل الفضاء/ الفراغ المسرحى البحث فيه عن خط الأفق ومنظوره، الذى دائماً ما يبتعد عن الإنسان، بينما يتسع مدى فضاء الخيال ويغدو أكثر عمقاً. يقودنى هذا إلى فضاء جديد هو الفضاء/ الزمنى الذى يحيا بعلاقته مع الإنسان وفضائه الخارجى والداخلى، يختفى من وراء ذلك الرغبة فى العثور على وسيلة للخروج من هذا المأزق الفنى، واقتراب أكثر من الأحداث التى تحويها المضامين والمعانى المعاصرة، أحداث تفهم باعتبارها محاولة للفعل الإبداعى/ الثقافى.

الفن المسرحى بالنسبة لى هو بمثابة الموضوع المفتوح. فإذا أصبح منغلقاً، فإن هذا يعنى أننى خسرت مسبباتى الفنية كى أسير خطوة تالية فى عملى المسرحى، ببساطة يعنى هذا أننى أقترب من الموت!!

من البلدة الأولى
إلى (البلدة الأخرى)

أحمد درويش

العنوان الذى تحمله رواية إبراهيم عبد المجيد (البلدة الأخـرى) وهيكل «الارتحـال» الروائى الذى يغلف أحداثها، ومكان «البلدة الأولى» التى تمثل «المنبع» و«البلدة الأخرى» التى تمثل «المصب» تثير جميعها جملة من القضايا ، لا ينفصل هذا العمل الروائى من خلالها عن مضامين أعمال حكائية كثيرة فى التراث العربى، ولا عن أشكال فنية يعالج من خلالها هذا النمط الروائى فى التراث العالمى.

لقد اختارت الرواية شكل «الرحلة» المألوف فى التراث العالمى، والذى يقدم كما يقول ميشيل ريمون[1] ، أحد الطريقين الملكيين لرواية المغامرة وهما طريق «الرحلة» وطريق «التجربة»، ويقدم كذلك الشكل الذى يحتل المركز الأول فى القائمة التى اختارها «باختين» لأنماط الأشكال الروائية التى تصعد من التكنيك المعاصر إلى الأساليب الروائية القديمة، حيث يبدو البطل دائما مزودا بملامح خاصة ، لا تعود إلى ملامح ذاته فقط، وإنما تكتسب من التنقل الجغرافى فرصة إظهار معنى «الصيرورة» الذى يكتسب أبعادا جديدة من خلال نظرة عيون جديدة لمكان قديم.

إن البطل الذى اختار الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» إلى البلدة الأخرى «تبوك» هو إسماعيل خضر موسى، مدرس الفلسفة ، وخريج قسم اللغة الإنجليزية والشخصية القلقة المتعطشة التى كأنما خلقت «للمعرفة المتأخرة» بالأشياء، والتى تتوق إلى أن تفوز باليقين مرة واحدة فى موعده «على حد تعبير الرواية، ويشكل هذا القلق دافعا من دوافع الارتحال ، إلى جانب الدافع الرئيسى الذى يشكل معظم الحالات الأخرى وتنضم إليه هذه الحالة وهو الدافع الاقتصادى ، حيث التحرك بين بقعتين متقاربتين من الأرض الأفريقية والآسيوية فى جانب منهما يكمن مزيد من «الخبرة» وفى الجانب الآخر، يكمن مزيد من «الثراء» وفى لقاء البطل الأول «بفاروق» الذى سبقه إلى الهجرة يتجسد

الدافع الاقتصادى عند حديث فاروق قريبه عن أسباب رحلته مع أنه عريس جديد لم يمض على زواجه عام واحد: «لا تشغل بالك، أرادت أن تشترى أرضا فى قريتها وأردت أن أشترى أرضا فى قريتى» وفى أول مونولوج يتحرك فى نفس إسماعيل تمتزج الدوافع التى جعلته يقبل الرحلة ولا يكون القلق أقل أهمية من المال:

«أنا فى الثلاثين، ولم أحقق شيئا، ولا أحلم، زملائى المدرسون والمدرسات فى مصر كانوا كثيرا ما يتحدثون عن أحلامهم وحيرتهم فى تفسيرها، معظمهم مثلى لم يحقق شيئا ذا قيمة، ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم، كنت دائما أقول لنفسى: لماذا لا أحلم حقا مثلهم؟ وأتساءل، حتى وصلت إلى أننى شخص راض بما أنا فيه، راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعدا غير رعاية أمى وأخوتى بعد موت أبى، كثيرا ما فكرت أننى ربما صرت شخصا غير راغب فى الحياة ما الذى أوصلنى إلى ذلك؟ القراءة القديمة التى انقطعت عنها؟ أم هو غبار فى الفضاء يفسد صبوات الروح قبل أن تنشأ؟.. ربما كرهى الدفين لحالة الرضا الزائد التى أعيشها هو الذى جعلنى أوافق على السفر، لو لم أقر بأى شىء فلابد أنى سأهز الركود عن روحى ولو مرة، لا يمكن أن أعود كما جئت، إن لم أفز بشىء، سيصيبنى ولو جرح صغير، إن لم أنجح سيكون لدى أسباب للفشل».

إننا هنا أمام دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» لعبور الصحراء أو البحر وهى دوافع يمتزج فيها المال المفقود الموجود، والثقافة المثيرة المحبطة والركود الذى يشكو من قضبان الفراغ المحيط ويريد أن يستبدل به فراغا آخر، يحلم أن يكون بلا قضبان أو بقضبان من معدن أقل صلابة، ولكن الدوافع فى مجملها، تمثل تجسدات «الرسالة الحضارية» التى تبحث عن فرصة للتمثل، ومنفذ للمقايضة، وهى رسالة كانت محركا رئيسيا من مناطق الوفرة الحضارية، والإسكندرية نموذج مألوف لها فى الأدب الحكائى، إلى مناطق تملك وفرة اقتصادية وتشكل مجالا لحركة مخزون الخبرة ونموها وجنى ثمارها، إن نموذج إسماعيل خضر موسى السكندرى من هذه الزاوية لا يبتعد كثيرا عن نموذج «أبو قير» السكندرى فى (ألف ليلة وليلة). حيث يحركه أيضا الدافع نفسه من حمل «رسالة حضارية» تتمثل فى وفرة الخبرة وقلة مجال الحركة فى «البلدة الأولى» ولكنها أيضا تتوازى معها دوافع ثقافية ونفسية تتمثل فى فوائد الأسفار الخمسة التى يحاول أبو قير أن يقنع من خلالها ابو صير رفيق رحلته بأهمية السفر(٢):

«قال أبو قير الصباغ لأبو صير الحلاق.. لقد كرهت صنعتى من الكساد، ولكن يا أخى ما الداعى لإقامتنا فى هذه البلدة، فأنا وأنت نسافر منها، نتفرج فى بلاد الناس، وصنعتنا فى أيدينا رائحة فى جميع البلاد، فإذا سافرنا نشم الهواء، ونرتاح من هذا الهم العظيم، ومازال أبو قير يحسن السفر لابى صير حتى رغب فى الارتحال، ثم إنهما اتفقا على السفر، وفرح أبو قير بأن ابو صير رغب فى أن يسافر، وأنشد قول الشاعر:

تغرب عن الأوطان فى طلب العلا
وسافر ففى الأسفار خمس فوائد
تفرج هم واكتساب معيشة
وعلم وآدابٌ وصحبة ماجد
وإن قيل فى الأسفار غم وكربة
وتشتيت شمل وارتكاب شدائد
فموت الفتى خيرله من حياته
بدار هوان بين واش وحاسد».

إن دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» فى حكاية أبو صير وأبو قير التى كتبت فى أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر، تمثل بذرة لدوافع الرحلة من البلدة الأولى نفسها بعد أربعة قرون، فى رواية إبراهيم عبد المجيد، ويتضافر هنا وهناك فائض الحضارة والخبرة والثقافة والإحساس بالحاجة إلى ذلك كله فى «بلدة أخرى» تملك فائضا من «الخير» فى مجالات مكملة.

لكن الرحلة الأولى اتخذت طريقها إلى أوروبا حينما نزل أبو قير «فى غليون فى البحر المالح» على حين اتخذت الرحلة الثانية طريقها إلى آسيا عبر الجو، وحين: «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت». والنقطة التى اختارتها الرحلة الأولى ظلت غير مسماة «مدينة ماوجد مثلها فى المدائن» وهى «المدينة الفلانية» التى يكره سلطان النصارى ملكيها ويريد أن يقتله بأى ثمن، ولكن النقطة التى تختارها الرحلة الأخرى محددة على الخريطة؛ إنها «تبوك» إحدى مدن الجزيرة القريبة من المدن الإسلامية المقدسة، وهذا الاختيار ذاته يدخل برواية «البلدة الأخرى» إلى إحدى الدوائر الدقيقة فى أدب الرحلة فى التراث الحكائى، إنها دائرة الاقتراب من القداسة وحوار الواقع معها، أو فلنقل فى الحقيقة إنها صراع القداسة والواقع على أرض الحكاية. ولقد لون ذلك الصراع كثيرا من صفحات أدب الرحلة فى التراث العربى. بين تحرك القاص مجذوبا بهالة القداسة، أو رصده للواقع الذى يجابهه فى «البلدة الأخرى» التى تلامس الأرض المقدسة على النحو الذى يجده، أو اندفاعه من خلال مرارة عدم التوقع إلى الزاوية الأخرى التى قد تدفعه إلى التركيز على سلبيات هذا الواقع فى صراحة مريرة أو الاكتفاء بالتلميح إلى أن الأفكار المتوارثة فى «البلدة الأولى» عن «البلدة الأخرى» ليست دائما لها هالة القداسة كما يظن.

لقد اقترب ابن بطوطة فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) من «تبوك» التى اختارها إبراهيم عبد المجيد مستقرا لبطله إسماعيل خضر موسى وقد رآها ابن بطوطة من منظور القداسة، حتى وإن كانت «القداسة السلبية» فهو يرى فيها المدينة التى شرفت بغزو الرسول لها ومرور جنود المسلمين الأوائل عليها [٣] :

« ونزلنا إلى تبوك وهو الموضع الذى غزاه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفيها عين ماء كانت تفيض بشىء من الماء، فلما نزلها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتوضأ منها جادت بالماء المعين، ولم يزل إلى هذا العهد ببركة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن عادة حجاج الشام إذا وصلوا منزل تبوك، أخذوا أسلحتهم، وجردوا سيوفهم، وحملوا على المنزل وضربوا النخل بسيوفهم، ويقولون: هكذا دخلها رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وينزل الركب العظيم على هذه العين، فيروى منها جميعهم، ويقيمون أربعة أيام للراحة وإرواء الجمال واستعداد الماء للبرية المخوفة التى بين العلا وتبوك».

إن ابن بطوطة لم ير فى « البلدة الأخرى » تبوك ، إلا مكانا له جانب من تاريخ القداسة السلبى أوالإيجابى، وطغت هذه الرواية على عنصر الزمان فمحته فلم تظهر فى لقطته فوارق بين تبوك القرن الأول والقرن الثامن ، ولم يظهر للبشر الذين يعمرونها ظلال حية بالخير أوالشر، فكانت البطولة المطلقة للمكان. غير أن نصا حكائيا آخر سبق ابن بطوطة بحوالى قرنين من الزمان ، وهو النص الذى صاغه الفقيه الأندلسى ابن جبير فى رحلته التى سماها (رسالة اعتبار الناسك فى ذكرالآثار والمناسك) والتى اشتهرت برحلة ابن جبير ، يقدم لنا زاوية أخرى من زوايا الصراع بين الواقع والقداسة فى وصف « بلدة أخرى» فى الأراضى الحجازية ، حيث لايكتفى بالتعامل مع إشعاعات القداسة التى تحيط بالأرض « المكان »

وإنما ينتقل إلى رصد المرارة التى يشعربها زائر الأرض المقدسة فى القرن السادس الهجرى والناجمة من اتساع الهوة بين الصورة المثالية والواقع المخالف ، يقول ابن جبير [٤] :

« وأكثر هذه الجهات الحجازية وسواها فرق وشيع لادين لهم ، قد تفرقوا على مذاهب شتى، وهم يعتقدون فى الحاج مالايعتقد فى أهل الذمة ، قد صيروهم من أعظم غلاتهم التى يستغلونها ، ينتهبونهم انتهابا ويسببون لاستجلاب مابأيديهم استجلابا ، فالحاج معهم لايزال فى غرامة ومؤونة إلى أن ييسر الله رجوعه إلى وطنه، ولولا ما تلافى الله به المسلمين فى هذه الجهات ـ صلاح الدين (الأيوبى) لكانوا من الظلم فى أمر لاينادى وليده ولايلين شديده ، فإنه رفع ضرائب المكوس عن الحاج وجعل عوض ذلك مالا وطعاما يأمر بتوصيلهما إلى « مكثر» أمير مكة.. فمتى أبطات عنهم تلك الوظيفة المترتبة لهم عاد هذا الأمير إلى ترويع الحاج وإظهار تثقيفهم بسبب المكوس ».

ثم يتحدث ابن جبير عن بعض المضايقات التى يتعرض لها الحجاج فى الأراضى المقدسة ، ويدفعه ذلك إلى أن يقطع كل صلة بين القداسة والواقع ، ويتطرف فى حكمه ، تطرف «مكثر» أمير مكة فى ظلمه للحجاج حين يقول :

«فأحق بلاد الله بأن يطهرها السيف ، ويغسل أرجاسها وأدناسها بالدماء المسفوكة فى سبيل الله ، هذه البلاد الحجازية لما هم عليه من حل عرى الإسلام واستحلال أموال الحجاج ودمائهم » [٥] .

بل إن ابن جبير يصعد من ثورته ليصل بها إلى الموافقة على مبدأ دينى، يقول إن بعض فقهاء الأندلس فى عصره كان قد دعا إليه، وهو أن فريضة الحج يمكن أن تسقط عن المسلمين فى بعض الأزمنة التى يزداد فيها ظلم ساكنى الأراضى الحجازية لكيلا يصبح الحج تغريرا بالنفس، يقول [٦] :

«فمن يعتقد من فقهاء أهل الأندلس اسقاط هذه الفريضة عنهم، فاعتقاده صحيح لهذا السبب وبما يصنع بالحاج مما لا يرتضيه الله عز وجل، فراكب هذه السبيل راكب خطر ومعتسف غرر، والله قد أوجد الرخصة فيه على غير هذه الحال، فكيف وبيت الله الآن بأيدى أقوام قد اتخذوه معيشة حرام، وجعلوه سببا إلى استلاب الأموال واستحقاقها من غير حل ومصادرة الحجاج عليها وضرب الذلة والمسكنة الدنية عليهم » ؟!

إن وثيقة ابن جبير التى مضى عليها نحو تسعة قرون تقدم نمطا فى أدب الرحلة ترصد من خلاله «البلدة الأخرى» رصدا يتحرر من الظلال المقدسة التى احتفظ بها المكان من خلال «المجاورة» ويتم التعامل المباشر مع سكان المكان أى مع الجانب الزمانى منه .

غير أن هناك اتجاها وسطاً فى رصد علاقة القداسة المثالية بالواقع المخالف عند الحديث عن البلدة الأخرى ، وهو هذا الأتجاه الذى يكتفى بالتلميح للمخالفة من خلال تغليفها بموقف قصصى، أو وضعها فى سياق الحديث عن ظاهرة إيجابية كتذوق الفن، وهذا الاتجاه على كثرته فى الأدب الحكائى بدءا من أحاديث رواة الأدب القدماء حول مجالس الغناء والطرب فى البيئات الحجازية مرورا بقصص الغزل العذرى، ظلت أصداؤه تتردد فى أدب الرحلة المعاصرة، التى تتقدم نحو «البلدة الأخرى» من هذا المنظور ؛ يصف يحيى حقى مجلسا من مجالس الغناء فى المدينة المنورة فى الثلاثينيات من هذا القرن [٧] :

«نحن فى المدينة المنورة، فى بيت رجل ثرى..وسبب اللمة هو الاستماع إلى مطرب...هو هذه المرة رجل بدين، يرخى ضفائر له طويلة، لولا العقال الذهبى لحسبته زوجته لاهو .. أغناء فى مدينة أطهر القبور ؟ ولكن مهلا مهلا، إننا لن نستمع إلا لتواشيح دينية، وقصائد فى مدح الرسول،فلا إثم علينا، ولكنى لاحظت بدهشة شيئا لم أعرف سببه فى مبدأ الأمر، المستمعون يزحلقون المنشد بسرعة لينتقل من دور إلى آخر، ليجىء الوقت الذى يستطيعون فيه بلا خجل، أن يرجوه غناء قصيدة «أنا على دينك» .. زالت دهشتى حين تبينت أن أغنية «أنا على دينك» هى نسخة طبق الأصل لحنا ونصا، ولهجة عامية مصرية لأغنية أم كلثوم التى كانت شائعة فى ذلك الوقت، ومطلعها «أنا على كيفك» حينئذ أهتز جميع الحاضرين من شدة الطرب، وطفح البشرعلى الوجوه ... انظر كم كانت بارعة وساذجة معا، حيلتهم فى كسر القيود، وهدم السدود، لينفذ الطرب إلى قلوبهم ولو من أضيق ثغرة ».

إن هذه النظرة الرومانتيكية فى تناول واقع «البلدة الأخرى» المقدسة فى المدينة، تتقدم بها نظرة أخرى أكثر «واقعية»، حين يرصد يحيى حقى نفسه مشهدا آخر فى جدة يساعده فيه البعد النسبى عن المكان المقدس، على أن يخطو بعض خطوات على طريق ابن جبير فى الرصد الواقعى غير المتحفظ، يقول [٨]: فى وصف مشهد للحياة اليومية فى جدة فى الثلاثينيات :

«اعتدت الطست لأستحم ليس فى الدار مياه جارية، والبانيو ترف لانحلم به، ولكن لابد من انتظار السقا، امرأة من التكارنة، يأتون من غرب أفريقيا، فيقطعون القارة سيرا على الأقدام ويعبرون البحر إلى بر الحجاز، فتخطفهم القبائل وتسترقهم، فإذا بالحر القادم لبيت الله يصبح عبدا بظلم أهل الأراضى التى بها بيت الله، فإذا وصل الناجون إلى جدة سكنوا فى أطرافها فى بيوت من الصفيح ويستعينون على الحياة بتشغيل النساء فى حمل الماء إلى البيوت، دون أن يقبل الرجل ـ فما بالك بالمرأة ـ امتهان كرامته بالخدمة فى البيوت ».

إن هذه النزعات جميعا فى رصد البلدة الأخرى رصبت فى الخطاب الحكائى المعاصر الذى يتخذ من صحراء الجزيرة أو مدنها مجالا لحركته، وشاع التركيز على ملمح التناقض بين العناصر الحضارية والفطرة، أو الأخذ بظواهر التقدم الحضارى تحت تأثير الوفرة المادية مع بقاء جوهر التفكير الوسيط أو القديم متشعبا فى النفس والقلب والسلوك لاتغطيه إلا قشرة هشة يتكفل التكنيك القصصى بإزالتها حتى تتم ملامسة السطح الحقيقى القريب، وفى هذا الإطار نجد رؤى قصصية كثيرة مثل رؤية سليمان فياض حول انطباعات البدو فى الجزيرة إزاء رؤية أول سيارة «فورد» حمراء، والإصرار على أن روحا شيطانية تتلبس هذا الكائن الغريب، وأن تطهير المنطقة من الروح الشيطانية لايتم إلا بإحراق هذا الكائن الغريب، أو رؤية محمد عبد السلام العمرى حول انشغال المهندس المعمارى بالقياس الدقيق لأبعاد مبنى حديث فى الصحراء فى الوقت الذى ينشغل فيه «الكفيل» بقياس أبعاد صدر صورة راقصة رآها فى إعلانات مجلة كانت فى يد المهندس ، أو رؤية (نجران تحت الصفر) فى عمل يحيى خلف أو (برارى الحمى) وغيرها. وكثيرة هى الرؤى القصصية التى تنتمى إلى هذا اللون من الأقتراب الشديد من الواقعية فى الإنتاج

القصصي المعاصر. وتضع بذلك حدا للإيحاء المكاني الخالص أو للتأمل الرومانتيكي المهوم .

*

إن هذا التراث الحكائي الضخم في النظر إلى «البلدة الأخرى» يتجمع ويتكامل ويتفرغ وينضج في رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد، التي تقم على امتداد مايقرب من أربعمائة صفحة مسرحا متكاملا، يستعين فيه القاص بكثير من الوسائل الفنية في سبيل رصد بعد حضاري ونمط سلوكي وملامح عالم روائي كامل يلتقط من خلال شخصيات تبدو متباعدة المنبع، ولكنها تتقارب جميعا على مشارف دوامة مصب مكاني يسمى« تبوك» وإذا كان القاص قد اقترب كثيرا من نقطة المصب في (البلدة الأخرى) فإن عينه لاتكاد تفارق بلدة المنبع، الإسكندرية، البلدة الأولى ـ ولقد نرى في أعمال قصصية سابقة إشارة إلى الإسكندرية أيضا باعتبارها بلدة أولى، أثناء الحديث عن بعض مدن الجزيرة كبلدة أخرى [٩] . لكن ضفيرة المنبع ـ المصب تأخذ عند إبراهيم عبد المجيد هاجسا رئيسيا لايكاد يغيب عن الذهن، ويذكر من بعيد بالتقابلات التي كان يحن إليها رفاعة الطهطاوي في باريس كلما رصد في (تخليص الأبريز) ملمحاً هناك، ذكره بشيء ما هنا، ففي رعشة الرغبة الأولى أمام «واضحة» بنت الجزيرة التي يثبت أن جدها لأمها كان مصريا ذهب إلى الحج فأستقر، تسأله واضحة :«مصر جميلة ياأستاذ وفي يوم العيد يتجول في شوارع تبوك الخالية ليتذكر شوارع الاسكندرية العامرة:

«أدخل الشارع العام الأسواق اليوم، أبواب المحلات كلها موصدة تذكرني بأبواب محلات شارع المكس بالإسكندرية بالليل ... الشارع ليس طويلا كما رأيته من قبل وها أنذا أحصي عواميد النور فأجدها حوالي مائة على ناحية واحدة، إذن هي مائتان على الناحيتين، ولاداعي لاحصاء الجانب الآخر».

إنه ـ وياللسخرية ـ يذكرنا وهو يقيس علائم الحياة والموت في الليل والنهار في البلدة الأخرى، بما كان يصنعه ابن جبير وهو يرصد الظاهرة نفسها منذ تسعة قرون في البلدة الأولى «الاسكندرية» حين يقول [١٠] :

«ومن الغريب أيضا في أحوال هذا البلد تصرف الناس فيه بالليل كتصرفهم بالنهار في جميع أحوالهم، وهو أكثر بلاد الله مساجد، حتى إن تقدير الناس لها يطفق فمنهم المكثر المقلل، ينتهي في تقديره إلى أثنى عشر ألف مسجد، والمقلل مادون ذلك لاينضبط فمنهم من يقول ثمانية آلاف، ومنهم من يقول غير ذلك ».

بل إن ابن جبير يقيس بالباع أبعاد فنار «الاسكندرية» :

«ذرعنا أحد جوانبه الأربعة فألقينا فيه نيفا وخمسين باعا، ويذكر أن في طوله أزيد من مائة وخمسين قامة».

. وهو عندما يرى على شاشة التليفزيون في وحدته القاتلة يوم العيد فيلما سينمائيا تذكره الممثلة بالإسكندرية :

« أحس الآن بالهواء الراكد القديم في أزقة حينا بالمتراس بالإسكندرية وبرائحة سينمات الدرجة الثالثة حينما كنا نجري بلا ملل خلف الكونتيسة الحافية أينما عرض ».

إن هذا التزاوج بين المدينتين يولد لونا من التمزق يجعله يود أحيانا أن ينسى البلدة الأولى :

«صار على أن أجاهد لأنسى، لاشيء هنا ينسيك شيئا، تبوك لاتنسيك « أمك وأبوك». والمسألة أن الغرباء هم الذين جاءوا يبحثون عن النسيان» .

ويبلغ التمزق مداه حين يعود فى أجازة عابرة للبلدة الأولى وقد وجد نفسه فى مرحلة ثالثة لاهو مشدود إلى فترة ماقبل الرحيل عن البلدة الأولى، فالذكريات بعيدة ولاذكريات البلدة الأخرى استطاعت أن تملأ فراغا رغم أن شخوصها أحياء ومصالحها متشابكة ونبض الأمس القريب يطن فى أذنيه :

«لاعايدة ولاواضحة ولاروز مارى ولاأرشد ولامنذر ولانبيل، لاعابد ولامنصور ولاوجيه ولاصالح سنيورالثقيفى، لاشىء يشدنى للعودة ولاشىء يشدنى للبقاء، إنما هو شعور غامض يدفعنى للإمام وشعور غامض يشدنى للخلف، مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن، وجئت منذ عشرين يوما من تبوك إلى مصر فمن أى البلاد أنا، وفى أى بلد ثالث ولدت ونشأت ».

إن هذا التذبذب بين محورى « البلدة الأولى» و«البلدة الأخرى» هو الذى سوف يجعله يبدو فى المشهد الأخير فى الرواية وهو يستقل الطائرة، مغادرا البلدة الأخرى، غير عائد إلى البلدة الأولى وغير عارف إلى أين يتجه.

«أنا بالفعل لن أعود يانبيل - ستبقى فى مصر؟ سألنى وقد اتسعت عيناه ببهجة مفاجئة، قلت :لا، ورأيت الدهشة تأخذ مكانها فوق وجهه. وأنا لأعرف كيف أجبته بذلك ، لكن لا إجابة أخرى عندى حقا، هذا ما أشعر به كأنه يقين».

إن وصول البطل إلى هذه النقطة فى المشهد الأخير لاتقف دلالته عند مجرد لوحة عابرة، ولا حتى نهاية غامضة وإنما يمتد الأمر فى حالة «قصة المكان» إلى فقدان العصب الرئيسى، وزوال السند الأساسى الذى كان يحلم إسماعيل خضر موسى أن يجده، وقد صب فى (البلدة الأخرى) كل آماله وطموحاته وتجليات خلقة ثقافة فأوصلته إلى ذروة نقطة الإحباط .

غير أن البطل لا يصل إلى ذروة الإحباط وحده، بل ولا يفاجئنا بها، ولا يجعلها نغمة مفردة فى عالمه الروائى الذى حشد له انماطا مختلفة من نماذج بشرية، تكاد تلتقى جميعا عند نقطة واحدة هى إحباط المسعى فى (البلدة الأخرى) والرواية تسرب إلينا هذه النماذج البشرية مسيرا ومصيرا فى نغمة هادئة، يكاد يمتزج فيها مناخ القصة القصيرة المفضل من التفرد والغربة بمناخ الرواية، التجمع والألفة، ويبدو هذا الحشد البشرى تجمعا «صناعيا» لا تربط أفراده انسجة طبيعية ويعيش كل منهم عالمه. وكأنه أريد للرابطة الوحيدة بينهم وهى رابطة المكان فى (البلدة الأخرى) أن تفرغ من محتواها، وأن تصبح أرضا تتلامس فوقها الأقدام دون أن تعطيها أو تأخذ منها أى قدر من النبض المشترك. إن الأسلوب الروائى هنا بالمعنى العام للمصطلح، يذكر بما كان يقوله رولان بارت فى مطلع دراسته (درجة الصفر فى الكتابة) حين يقول [١١] :

«هناك أسلوب ليس وظيفته فقط التوصيل أو التعبير وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يفرد لغة تعد فى وقت واحد «التاريخ» والزاوية التى ننظر و إليه منها » [١٢].

إن قافلة الشخصيات من هذه الزاوية تتحرك كلها، وكأنها تتحرك معصوبة العينين نحو مصير قدرى هو الإحباط، الذى يتجاوز مفهومه فى هذه القافلة الملحمية إحباط الفرد وحده ، أو أهتزاز مصير طالب العمل أو الثروة. ويلتقى فى هذا المصير النساء والرجال، الوافدون والمقيمون والقليلون الذين ينجون من الإحباط الظاهرى ستقع حياتهم فى اللامعنى، أن عايدة الممرضة المصرية ، هذا النموذج الذى يقرر أن يفنى العمر كله ويضحى بالسعادة من أجل رعاية أخ مريض أصيب بالشلل يوم

زار نيكسون الإسكندرية، سوف يظل طموحها أملا معلقا معبأ بالرموز السياسية لا يحمل بصيص رجاء ويبالغ فى حرمان النفس حتى فى اللحظات القليلة التى تلتقى فيها مع إسماعيل خضر الذى يكاد يدور فى الدائرة نفسها وهو يحمل عبء وصية والد، أوصاه بأمه وإخوته قبل الرحيل، وقد أصبحو فجأة ثقلا فى عنقة ورمزا لمسؤولية هبطت على من لم يتدرب على حملها، ويعمل المكان فى الحالتين ، حالة عايدة وحالة إسماعيل ، على فصل الروابط التى كان ينبغى أن تكون أكثر اتصالا مع المسؤولية الجديدة، ويتجسد معنى التفكك إلى جانب معنى الإحباط فى صلة كل من المرأة والرجل بمحطيهما القريب والبعيد ولا يمثل كامل البلتاجى فى الرواية إلا نموذجا للإحباط السياسى الذي يصاب به فى كل العصور .

«أنا رجل وقف عند فكرة فوقفت الدنيا أمامى، كان ذلك منذ زمن بعيد جدا، قبل ثورة يوليو، حركة الجيش وكنت لم أنته بعد من دراسة القانون بالجامعة، قامت الثورة وأنا فى السجن فاخرجونى كما أخرجوا كل الوطنيين، ولكنهم عادوا وأخذونى عام ١٩٥٤ ، وكنت أنتهيت من دراستى وتزوجت وقالو إنى من الإخوان، وأخرجونى بسرعة، وعادوا إلى ملفى عندهم، ملف الملكية الذى تسلمته الجمهورية الفتية، وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٦ ، لأشهر قليلة، وقالوا شيوعى وأخرجونى قبل العدوان بايام فذهبت أقاتل فى القنال، وعدت بعد الحرب وسلمت سلاحى... وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٧ ولم أخرج بعد ذلك إلا عام ١٩٦٤ ... وأخذونى عام ١٩٦٦ ، وأخرجونى بعد النكسة بشهور، وأخذونى عام ١٩٧٠ ، وانتهى دور جمال عبد الناصر وتسلمنى السادات، الذى أفرج عنى وعن غيرى وتركنى فى الشوارع أربعةاعوام ثم أخذنى ١٩٧٥ .. والذى أخرجنى بعد ثلاثة شهور ليأخذنى عام ١٩٧٧ ، ليخرجنى وأخرج أنا من مصركلها..» .

ومع أن هذا النموذج مشحون برموز الإحباط، فإننى لاأستطيع أن أدفع عن نفسى الإحساس بالتكلف فى رسمه الروائى، وفى حشد التواريخ المتعاقبة التى قد تكون صالحة للرمز باغتيال القوى الوطنية فى مراحل متعاقبة، ولكن هذا الرمز جاء على حساب أحكام بناء الشخصية الروائية.

إن الإحباط فى الرواية قد يجىء لهؤلاء الذين تطاردهم الأقدار، فيأخذ شكلا مأساويا دراميا مثل النماذج السابقة، أو لأولئك الذين يطادرون الثروة فيأخذ شكلا كوميديا ساخرا، فأرون التايلاندى الذى يحاول أن يزيد ثروته من أجل أن يشترى بيتا فى بانكوك ويلجأ إلى تقطير الخمر فى الكامب، وعم عبد الله الكفيل يعرف ذلك ويشرب منها ، ولكن العمال الباكستانين بعد أن عادوا من الحج وشَوْا به رسميا فأصبح لابد أن يفصل من عمله، ويصاب حلم البيت بالإحباط، وقبليت الآسيوى قرر اعتناق الإسلام ليتمكن من الحصول على الجنسية والبقاء فى البلدة الأخرى :

« كان يريد البقاء فى المملكة، قتل نفسه، ذهب اليوم للشيخ بالمحكمة ليشهر إسلامه انتهى كل شىء وحولوه إلى المستشفى للختان فمات » .

وعندما مات فى عملية الختان رفضوا أن يدفنوا جثته فى الأرض المقدسة، وأرسلوا النعش إلى بلده ومعه مكافأة سخية لنهاية الخدمة .

وهل تقل إحباطا نهاية الدكتور رأفت طبيب المسالك البولية المصرى الذى كان قد هاجر من أجل أن

يجمع المال اللازم لفتح عيادة وقد : « ذهب إلى أميركا واشترى معدات العيادة كاملة ، ومات قبل أن يفتح العيادة».

أما نبيل السالمى المصرى الذى ظل يتأمل صنبور الثروة الصغير الذى فتح له ويجمع القطرات فيرسل بعضا منها لأمه وبعضا آخر لخطيبته التى تفتح حسابا فى بنك أجنبى بالقاهرة، ثم يكتشف أنها على علاقة بسائق تاكسى، فقد أدرك أن سباقه مع الزمن وانتظاره لقطرات الصنبور المتقطعة لن تضمن له تحقيق جانب من الأحلام، فقرر أن يتجاوز الصنبور إلى الخزان، وكاد أن يفلت بما أخذ من الخزينة، لكنهم نادوا على اسمه بعد أن شد حزامه فى الطائرة التى كانت على وشك الإقلاع وأصابه الإحباط الكوميدى الساخر. هل يدفع نموذج نبيل ، اللص الصغير، إلى الأذهان بنموذج اللص الكبير النصاب الأمريكى لارى مزور الوثائق وزوجته الحسناء صائدة الرجال ، إنهما وحدهما لم يصابا بالإحباط، ولم يلاحقا فى الطائرة وعادا إلى «البلدة الأولى» محملين بذهب «البلدة الأخرى» .!!

إن الشخصيات المحلية التى يعصمها الثراء فى الروايةمن الوقوع تحت سنابك الإحباط تصاب بفقدان المعنى ، وليس «صالح الشقيفى» إلانموذجا لطائفة داهمتها الحضارة وهى غير مستعدة، فتحول إلى إنسان يلبس الملابس الناصعة البياض، ويحمل قردا على كتفه طوال الوقت، وحين يريد أن يفعل شيئا له «معنى» يلفت الأنظار إليه، يقيم مأدبة كبيرة لوجهاء المدينة، وحين ترفع الشاشات عن أوانى «الكبسة» الكبيرة التى يتصاعد منها البخار، لايلمح المدعون الخراف ممدة فى الأوانى، وإنما يجدون فى كل إناء قردا أوضبا ... هل هو رمز للحصاد الحقيقى للثراء إذا رفع عنه الغطاء ؟

*

إن الإحباط الذى ينزاح معه جانب كبير من «السعادة» من البلدة الأخرى ينزاح معه فى الوقت نفسه جانب كبير من القداسة ، حين يلجأ العمل الروائى إلى إظهار كثير من التناقض بين السطح الهادئ المنضبط والأعماق التى تمور بكل مايرغب فى تجاوز القيود، والرواية تلجأ فى تجسيد هذا كله إلى وسائل فنية مثل كتابة المذكرات، وهى فكرة يلح عليها الراوى ويناقشها بصوت مسموع عبر بعض الصفحات، ومع أنه يقبلها حينا ويرفضها حينا، فإن عمله يأتى إلينا فى النهاية من خلالها، ومن هذه الوسائل أيضا «حلم اليقظة» الذى يمتد فى كثير من الأحيان، فيعبر الحواجز بين الوعى و اللاوعى، بين الواقع والبعيد، بين «البلدة الأولى» و «البلدة الأخرى» ، بين الكابوس والإرهاص والتوقع ، وتساعده طواعية اللغة على أن يدخل فى نسيج العمل، ويدخل معه المرحلة الروائية. فى مرحلة تختلط فيها الرؤى والتوقعات والحلم والواقع.

هل تدخل أسماء الأعلام فى الرواية فى عالم الدلالات الرمزية لها؟! أليس إسماعيل خضر موسى، رمزا مزدوجا، لجذور الأنبياء وطاقاتهم فى الصبر؟ فإسماعيل النبى الذى ينتمى إلى أم مصرية ويولد فى واد غير ذى زرع فى أرض الجزيرة، يتخذ إسماعيل المصرى بطل الرواية خط سيره حين يحط فى الوادى نفسه، آملا أن يكون مسلحا بطاقة «خضر موسى» المصرى على الحكمة ورؤية الأشياء البعيدة والنفاذ إلى ما وراء الظاهر . وهل تخفى دلالة اسم «سيد الغريب» الطبيب الذى يحكم عليه بالغربة. ويظل طى النسيان. لأن القاضى نسى ملف قضية الإجهاض التى نسبت إليه ولا يجرؤ أحد أن يذكره؟.. و«عايدة» ألم تجعل حياتها مكرسة لحلم «العودة» من أجل أخيها المريض، حتى إن لم يتحقق ذلك الحلم؟ وهل هى مصادفة أن تكون الحبيبة الوحيدة التى أضاعها البطل فى مصر، تجسد كثيرا من الآمال التى ضاعت، وتحمل اسم «آمال»؟ وهل كانت فتاة أخرى فى وسط جو الغموض الذى يحيط بالبلدى الأخرى، اكثر وضوحا من «واضحة بنت سليمان» التى لم تتردد فى أن تخرج مع من تحب حتى ولو كان يمنيا، وأن تبوح بمشاعرها إلى مدرسها المصرى؟

إن الحشد الروائى الهائل الذى صاغه إبراهيم عبد المجيد من هذه الشخصيات ومن غيرها، قدم عملا جيدا فى تاريخ الرواية العربية، تمتد جذوره إلى تراث عريق، ويفيد من وسائل فنية معاصرة، ويعكس إلى جانب هذا كله فى صدق، لحظة من أزمة الحضارة العربية المعاصرة.

الهوامش :

(١) انظر : Michel. Raimond. **Le roman.** Paris 1988. p. 28

(٢) **ألف ليلة وليلة** ــ المجلد الرابع «قصة أبو صير وأبو قير» ــ مطبعة محمد على صبيح، د.ت.ص ١٨٤ .

(٣) رحلة ابن بطوطة، المسماة **تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، تحقيق د. على المنتصر الكيلانى، جـ ١ ص ١٢٩. بيروت، مؤسسة الرسالة ١٩٨٥ ص ١٢٩.

(٤) **رحلة ابن جبير (رسالة اعتبار الناسك فى ذكر الآثار الكريمة والمناسك)** تأليف أبى الحسن محمد بن أحمد بن جبير، ص ٤٨، دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨١.

(٥) المرجع السابق ص ٤٩ .

(٦) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٧) يحيى حقى: **كناسة الدكان** ــ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩١، ص ٩١.

(٨) المرجع السابق ص ١٣٢.

(٩) انظر مثلا قصة «**طريق الكفار**» لمحمد عبد السلام العمرى، فى مجموعة (شمس بيضاء)، **مختارات فصول** الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩. ص ١١٥.

(١٠) رحلة ابن جبير ص ١٦.

(١١) انظر : Roland Barthes. **Le degré zéro de l'écriture.** points. paris. 1972 p.7

قراءة فى أدب الغيطانى :

حوارات ليلية

حول رواية : هاتف المغيب

يوسف زيدان

ما يحدثُ فى مكتبتى بالليل عجيب . فحين تنغلقُ الأسرَّة، ويكفُّ البشر عن الصياح والهمهمة ، يأتون . ينسلون من بين الكتب ، وفى فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم. فإذا ازدادوا كثافةً ، وتحدَّدوا، كانوا كخيوط الدخان . وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحاً وإشراقاً . حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه ، تبدَّدوا .

عرفتهم من زمن تشكُّل الوعى ، لمَّا أنتقل من قراءة العالم بعين الدهشة ، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه، أعنى ، لما أنتقل من العسل إلى الرماد . من الواقعة الحية، إلى الصورة المصنوعة . من كتب الأكوان، إلى أكوان الكتب .

كلٌّ منهم يتولَّد فى الليل من رحم الكتب المتراصَّة ، فمن جهة الكتب الفلسفية يستلُّ (الفيلسوف) ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم (الاجتماعى) ومن حيث كتب اللغة يتأتَّى (اللغوى) ومن بحوث علم النفس (النفسانى) ومن الأدب (الناقد) ومن الهموم (السياسى) ومن المجموع (الكُتُبى) .. ولكلٍّ ملمح خاص ؛ فالكتبى نحيل القامة ، بعيد النظرات ، على وجهه كدٌّ وإرهاق . والسياسى رشيق العود ، دقيق السمات ، حاد النظرات ، والناقد حليق الوجه ، مدهوش دوماً ، قلق النظرة والقسمات ، والنفسانى محدِّق فى الفراغ ، كثير الاهتزاز ، على وجهه ملل . واللغوى ممتلىء البدن ، ساهى النظرات ، هادئ الطبع ، عجيب التنهُّد ، والفيلسوف مديد القامة ، ملتح ، عميق الأحداق ، كثير التحديق .

وفى كل ليلة يكون اجتماعهم حول كتاب جديد ، يتناقشون، ويتواصلون ، ويمزحون أحياناً .. بالنظرات ؛ كالسلحفاة، حين تربى صغارها بالنظر . وقد أتشاغل عنهم فى بعض الليالى بالكتابة، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه ، والبعض يدسُّ نفسه فى كتاب. فإن عدت إليهم ، عادوا لحواراتهم الليلية .

سألتُ (الفيلسوف) مرةً ، مُسْتفسراً : من أى موطن أتيتم؟ نظر إلى ، ممازحاً : من بيت العقل الفعال ، كما أوضح أفلوطين! ولما امتعضت ، ونظرت لهم بسأم ،

قالت نظراتهم : نأتى منك ، فنحن تجليات ذاتك ، انعكست على مرآة الليل المجلوَّة .

ولما ضمَّت المكتبة رواية (هاتف المغيب)للغيطانى ، كانوا ــ كدأبهم مع كل جديد ــ قد التهموها فى أول الليلة .. وفى منتصفها كان حوارهم هذا . سجَّلته بالحروف ، دون تحوير ، على ترتيب الحوار نفسه:

تحليلات نفسانية:

غالباً ، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية ، بكلام الكُتُبى، إذ هو المعنىُّ دوماً بربط النصِّ المُتَحاوَر حوله ، بما سبقه من نصوص ، وبما يليق به من ألوان التصنيف والتبويب والفهرسة، حتى إذا تحدد موقع النص ، شرع الآخرون فى الحوار .

لكن ما حدث فى تلك الليلة ، كان على خلاف الغالب الأعم ؛ ذلك أن النفسانى بادر إلى بدء الحوار ــ وهو المشهور بالتردُّد ــ فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما معناه :

لايمكن فهم أدب الغيطانى ، خصوصاً ، إلا بالرجوع إلى عالمه النفسى الداخلى . ولعل الغيطانى قد أحسن صنعاً حين كشف لنا دخيلة نفسه فى عمله الكبير (كتاب التجليات) ففتح ، بذلك ، الباب أمام محاولة الولوج إلى عالمه الخاص ؛ والاستناد إلى أرض خصبة فى بناء تلك التحليلات التى تكشف ــ ضمن ما تكشف ــ عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية .. وأول هذه الحيل ، هو ما يخصُّ هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى (هاتف المغيب) ، شخصية الذى ارتحل وجاب الآفاق ورأى العجب «أحمد بن عبد الله» ، وشخصية الكاتب المغربى المُقعد بعلة تمنعه من الحركة، وهو مدوِّن الرحلة: « جمال بن عبد الله» . فإذا طرحنا تسمية «عبد الله» جانباً ــ إذ كل الخلْق عبيد الله ــ بقى لنا «أحمد» و«جمال» ونحن نعرف أن المؤلِّف اسمه: جمال أحمد الغيطانى . فلنطرح ــ أيضاً ــ «الغيطانى» جانباً ، ليبقى لنا المؤلف ووالده ؛ وهنا نعود إلى (كتاب التجليات) لنعرف أن الوالد «أحمد» كان محض رجلٍ فقير من ملايين البشر بمصر ، وفد من قرية «جهينة» بالجنوب ، واستقر بالقاهرة فى حى شعبى، يعانى أثقال الزمن وضعف الإمكانية واتساع الحلم . وهو ــ كما فى (التجليات) ــ لم يخرج من حدود مصر ، على عكس الابن «جمال» الذى سيكون أديباً وصحفياً ، يسافر فى كل البلدان ، ويجمع ثمار رحلاته فى كتابين صدرا مؤخراً : (أسفار المشتاق) و(أسفار الأسفار) .

لقد حدث ، إذن ، تبادل أدوار بين الوالد والابن ، فصار الذى لم يرحل قط «أحمد» هو الرحالة فى المكان، جوَّاب الآفاق ، المُطَّلع على العجائب التى لم تخطر ببال الشخصية الأصلية ، حتى جاءت الرواية لتحمله على بساط الخيال ، وتُعيِّشه فيما لم يتمكَّن منه. بينما صار الابن الذى ارتحل بالفعل ، ورأى عجائب الأحوال وفرائد اللحظات ، هو القعيد الذى لايملك إلا التدوين ، والتدوين حفظٌ ، كما أن تربية الأبناء ــ وهو ما أفنى فيه الوالد حياته ــ حفظٌ !

وقد أكَّد المؤلف ما قلناه بأمرين ، الأول : الإفصاح ــ عند بدء الرواية ــ عن أصل المرتحل «أحمد» بأنه : «القاهرى المنشأ ، المصرى المنبت» » وأنه : «خرج عن موطنه يوم الأربعاء ، التاسع من مايو..» ؛ وهو تاريخ مولد جمال الغيطانى نفسه ــ كما جاء بـ (التجليات) ، وفى بطاقة التعريف بالمؤلِّف فى آخر صفحات الرواية المطبوعة ــ فهو إذن ، يخلع ما يخصّه على والده ، ويتبادل معه الأدوار .

والأمر الثانى : الإفصاح ــ عند ختم الرواية ــ بأن المدون «جمال» سوف يرى نفسه فى المرتحل ، ويتأكد أن خروجهما واحد، ورحلتهما فى الحقيقة واحدة ! .. لقد اتخذ الغيطانى خطوةً ثانية بعد تبادل الأدوار مع

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفى لتدخل فى حياته هو ، وكأنه - لاشعوريا - يعوِّض والده عن الحرمان والفقر ، ويدخله إلى حياة ثانية كأنه يتخفَّف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذى «رحل فلم ينتبه لرحيله أحد» وهى الشفقة الحانية ، الحميمة ، الحنَّانة التى دفعته من قبل لتأليف (كتاب التجليات) ، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافى ، إلى مستوى اللاشعور الطاغى .

.. هنا ، قالت نظرة الفيلسوف : أتعتقد أيها النفسانى، أن ذلك الأمر ، هو ما يفسر عنوان الرواية (هاتف المغيب) أعنى، كون «المغيب» هو حال الأب الذى غاب وغرب ، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج ؟ إن كان ذلك، فهو أمر محتمل .. ولكن ألا يمكن القول - أيضاً - إن الغيطانى أدخل نفسه ، ووالده ، فى سياق الكيان الإنسانى ذاته ، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قدر الإنسان ، ويصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنسانى ؟ وبهذا المعنى ينتظم الوالد والابن ، معاً ، فى تجربة «الإنسان» ، مطلق الإنسان المقضى عليه حتماً بالغروب والانتهاء بعد حين مكتوب ! لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة ، حيث منبع الإبداع ، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين : «ما الشروق وما الغروب، إلا داخله وداخلى» وأفصحت ضمناً عن دلالة الهاتف بالقول : «كلٌ يستجيب إلى الهاتف الذى لايرد» ثم أدخلت الكاتب فى الراحلِ بالقول : «لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، عندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك ، غيابه غيابى ، بعينه ألبى ، أتطلع ..» وهذا هو التوحُّد فى «الإنسان بالذات» .

نظر النفسانى إلى الفيلسوف نظرة استحسان ، وعاد إلى تحليلاته : إن ما جرى للمرتحل ، أحمد بن عبد الله، قبل سماعه الهاتف ، لم يكن ذا شأن . فهو بنصٍّ

الراوى: «لايذكر أمرا ذا جلَل قبل بزوغ الهاتف ، فراغات مبهمة..» بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان ، وبالأحرى لم يبدأه ، إلا بعد سماع الهاتف : ارحل إلى المغيب! فهنا فقط ينتبه الراحل إلى خصوصية المكان ، وتفصيله ، وعبقه . فالهاتف إذن ، مفتاح الوعي ومفتتحه . والهاتف ، رحيل إنسانى يلتحق فيه الحيُّ بالميت ، على صعيد فناء الإنسان . والغيطانى - كما أخبرنا فى (التجليات) - يعانى خللا فى شريانه الميترالى، فهو على اتصالٍ دائم بالهاتف ، وتوقُّع دائم للموت / المغيب ، حيث سينتقل إلى عوالم أرحب ، حيث سيرتحل ، حيث سيعي المكان . لأن الإنسان يتعلَّق بالحياة بقوة ، حين يتحقَّق بدنو أجله . فهنا تمر فى المخيِّلة الخبرات ، ويتجسَّد المكان ، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور ؛ وذلك كله يظهر فى الرواية بطولها ! فالرواية على هذا النحو : ثمرة الانشغال العميق بالموت .

قال النفسانى ذلك ، ثم نظر إلى الفيلسوف بما معناه: لاشك فى أن ما خطر ببالك الآن ، هو إجابة سقراط حين سأله أحدهم عن حقيقة الفلسفة ، فقال : هى انشغال عميق بالموت ! فابتسم الفيلسوف .

واستكمل النفسانى تحليله للرواية ، وقد ازدادت ملامحه تحديداً ، فكان مما قاله : ولما كانت الرواية تعكس العالم النفسى العميق للذات الإنسانية ، فمن الطبيعى أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التى يعانى منها كل إنسان بصور متفاوتة . فنرى ، مثلاً ، الفصام فى قول «أحمد بن عبد الله» : عندما أذكر ما جرى ، فكأن الأمر يتعلق بشخص غيرى ! ونرى معاناة النوم فى تلك الحالة التى جاءت الإشارة إليها فى آخر الرواية ، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزعه ! وهى حالة فريدة من الكوابيس الليلية ، عادة ما يعانى منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير .. أما الأهم ، من الوجهة النفسية ، فهو تقرير الغيطانى على لسان المرتحل ، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق ، مهما

كانوا ، يرتدى ثياباً غير مرئية . ثم نراه يتساءل : متى يكون الإنسان هو نفسه ؟ وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» فى علم النفس ، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العارى !

قال الكتبى : الإنسانُ العارى ، عنوان بحث للعالم الأنثروبولوجى المعاصر «ليفى شتراوس» .

وقال الاجتماعى : لايوجد إنسان عارٍ إلا فى المخيِّلة .

قال النفسانى : وفى الجنون !

.. كانت ملامح (السياسى) تهتز بقوة ، كعادته حين تمتلئ جعبته بالأقوال ؛ وهكذا ابتدأت مداخلته .

قراءة سياسية :

بدأ السياسى حديثه زاعقاً ، حانقاً . اعترض على كل ما قيل قبله ، وما سيقال بعده ! ندَّد ، ثم أكَّد وأصر على أن الرواية فى مجملها «عمل سياسى» وهى تعبير مراوغ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها ، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفرة من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها ، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذى يلقف المجتمعات الشرقية فى جوفه ، فالهاتف هو «نَدَّاهة» الغرب لبلادنا ، والمغيب هو اضمحلال الذات فى الآخر .

نظر الآخرون إلى السياسى فى حيرة وروَّعتهم وثبته إلى الرواية ! أما هو ، فلم يحفل بنظراتهم المستغربة ؛ وأكمل :

فى الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهم السياسى ، فحين تردَّد على الألسنة أن «الأشقاء السبعة سوف يرجعون .. يقول جمال بن عبد الله : «تردَّد هذا خفية ، لو وقع الجهر به لعوقب قائله وجرى له المكروه ، مولانا اعتبر دعاواهم مخالفةً للملة» . أليس ذلك يشير ـ بكل وضوح ـ إلى قهر السلطان باسم الدين ، وخلطه ما هو شعبى بما هو دينى ، ودرء الخطر عن سلطته باسم الدفاع عن الملة .. ألم يقم الحكام ، دوماً ، بوسم معارضيهم بالمروق عن الدين ، توطئةً وتبريراً للفتك بهم ، حتى لو كان أولئك المعارضون من خُلَّص أهل الله ـ كالحلاج وغيره ـ فالمسألة ، إذن ، أن الغيطانى يستنكر فساد التدبير السياسى فى تاريخنا ، مع الصفحة الأولى من الرواية .. ثم تتوالى الصفحات ، فلا نجد إلا الرموز السياسية ! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسى) عند حَدٍّ معين (أمريكا) وجدوا تمثالاً مرفوع اليد ، مكتوب عليها بكل اللغات المنطوقة «لا خطوة بعدى» .. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أمريكا على العالم !

تدخل الكتبى : لكن وصف هذا التمثال ورد فى كتب التراث العربى المكتوب قبل ظهور أمريكا !

قال السياسى : أيها الببليوجرافى ! ! لا عبرة بالصورة المجلوبة من كتب الأقدمين ، العبرة هنا بالدلالة المتولِّدة مع السياق المعاصر للأحداث .. إنها رواية ، وليست نصاً تراثياً يكشف عن حكايات الأجداد ، هى رواية تعكس الوعى المعاصر لمؤلفها . ومؤلفها ـ كما تعلمون ـ عانى فى حياته من أمر السياسة ، وقاسى الاعتقال .

غمغم الكتبى : لقد حكى الغيطانى بعضاً من أخبار زمن الاعتقال فى (كتاب التجليات) .

استكمل السياسى قراءته : هو إذن مشغولٌ بالسياسة ، ولا يمكن قراءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميه ودلالاته البعيدة . وإلا ، فما معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته ، أعنى رغبة الحاكم فى الاطلاع على أمر الرعية ، ليس فقط من خلال أقوالهم وأفعالهم ، بل أيضاً عند انفرادهم بأنفسهم ، وفى خلواتهم مع أهل بيتهم ! فى روايته (الزينى بركات) وهى بلا جدال رواية سياسية ، نرى الزينى بركات يحلم بمعرفة المرات والأوقات الخاصة بممارسة

الرجال للواجبات الفراشية ! وفى (هاتف المغيب) يفكر «أحمد بن عبد الله» فى وضع شعاره داخل غرف النوم، كى يطلع على أحوال الرعية .. أو ليس ذلك - أيها الفيلسوف - ما توصلتم إليه فى فلسفاتكم ، من أن السلطة تسعى للتوصل إلى كافة الأشكال المعرفية ، ومنها المعرفة الجنسية ، لتوظيفها فى خدمة السلطان ؟

أجاب الفيلسوف : نعم ، لقد قال «ميشيل فوكو» كلاماً قريباً من هذا !

انتشى السياسى ، وأكمل : وهكذا الحال فى كل الصور والتخييلات التى نظمها الغيطانى فى الرواية ، كلها ذات مضامين ومرامٍ سياسية . انظروا إليه حين يصف «المرتحل» بلاده «مصر» قائلاً إنها بلاد قديمة الأركان ، راسخة الأعمدة ، بديعة الترتيب، لكنها - بنص الرواية - تدور حول الفرد المتمكِّن ، وتستمد منه صيغ الوقت ! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسى الخاضع دوماً لسلطان الفرد ؟ فإذا نظرنا لقصة دخول « المرتحل » إلى مملكة بالصحراء ، وتوليه الحكم - مصادفة - وإعلاء شأنه ، وصنع ألقابه ، وجعله الحاكم الملهم ذا الألقاب الثلاثمائة والستين ، على عدد أيام السنة ، واختياره لقباً أثيراً هو «ابن الشمس» وقيام رعيته بتغيير صورته ، وتعليق كلامه - شعارات - فى النواصى والميادين .. أليس ذلك كله ، بصرف النظر عن السياق الروائى المنمنم ، يدين ذلك التاريخ السياسى لبلادنا التى تصنع الطغاة ، الوافدين عليها ، على مر العصور . ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم - بالمصادفة - إلى البلاد ، من جهة الشرق ؛ أوليست هى الجهة التى دخل على مصر منها : صلاح الدين الأيوبى الكردى ، المماليك البرجية والبحرية ، العثمانيون .. إلخ . ثم ما حكاية هذه المرأة التى تملكت عليها - بالمصادفة أيضاً - ثم راحت مع قائد الأعداء بعد اختلائهما فى الخيمة ، أليست هى شجرة الدر !

قال الكتبى : هذه الواقعة تماثل ما جرى بين سَجَاح المتنبية ومسيلمة الكذاب ، وقصتهما بعد دخول الخيمة وإطلاق البخور والخلوة .. مشهورة فى كتب التراث ، وقيلت فيها الأشعار !

تدخَّل الناقد مبتسماً : الكتبىُّ يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمدوَّنات ، والسياسىُّ لا يرى إلا الإسقاطات السياسية .

استأنف السياسى : إننى لا أتعسف فى قراءة الرواية ، بل أسعى لاكتشاف الدلالات . وقد تكون واقعة المرأة التى حكمت المملكة فى الرواية ، متماثلة مع واقعة استجابة سَجاح لفحولة مسيلمة ؛ هذا وارد ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصانعة لطغاتها ، وكيف يتطابق ذلك مع تاريخ مصر السياسى ، وكيف تدين الرواية القهر السياسى ، كما أدانه مؤلفها من قبل فى (الزينى بركات) وغيرها من أعماله .. واسمحوا لى أن أجمل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها ، لنرى ما الذى سيتبقى من الرواية : فى موضع من الرواية نرى الحاكم ، المصنوع بالمصادفة ، يرغب فى الاستئثار بالسلطة منفرداً ، ويسعى لقتل «القيم» على المملكة بالسم ، وهى مسألة تكررت كثيراً فى تاريخ الاستبداد السياسى بمصر ! وفى الرواية نرى الحاكم وهو يدَّعى أن ثمة خطراً محدقاً بالبلاد ، ليستحث - على زعمه - همم الناس .. وهى مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضمان بقائهم بدعوى رد الأخطار عن البلاد ، حتى إذا حلَّت الأخطار بالفعل ، كان ما تعلمون من أمرهم .

.. من أحداق اللغوى ، وبكل أسى ، خرجت كلمات من شعر أمل دنقل :

يُرهب الخصومَ بالجعجعة الجوفاء
والقعقعة الشديدة
لكنه إن يحن الموت فداءَ الوطن المقهور والعقيدة
فَـرَّ من الميدان .
وحاصر السلطان ،
وأعلن الثورة فى المذياع والجريدة !

قال السياسى : ومن الإشارات أيضاً ، حيلة السلطان لإحداث الفرقة فى صفوف معارضيه ، وذلك

ما ورد فى الرواية على نحو بديع . إذ استقدم الحاكم معارضيه ، الكفرة القائلين بفجرين : الأول كاذب ، والثانى حقيقى ! فلما جالس كبارهم ، وقرَّبهم إليه ، انقسم الأتباع إلى فريق يؤيد الحوار مع «ابن الشمس» وفريق رافض ، وفريق تائه ساكت لم يعلق .. أليست هذه بعض الحيل السياسية ، إذ يلجأ الحاكم لاستمالة رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم ؛ ألم يفعل ذلك حكامنا المحدثون ؟ إن الواقع السياسى موجود فى كل صفحات الرواية ، بهمومه العظمى ، وبؤسه العميق .. ووعيه الحاد أيضاً ؛ فمن ذلك الوعى ، تلك الإشارة الذكية إلى وجود «جماعة سرية» فى واحة «أم الصغير» وهى واحة مَرَّ عليها صاحب الرحلة ، لايزيد عدد أفرادها - ولاينقص - عن ١٤٠ فرداً ! يريد الغيطانى أن يقول ، بغير مباشرة: إن كل مجتمع مهما كان صغيراً ، لابد فيه من أحزاب معارضة سياسية ، معلنة أو سرية .. وهذا وعى عميق بأمور السياسة ، انعكس فى الرواية بشكل هامس لايكاد يبين .

.. جاءت نظرات الناقد ، مؤيدة ، تقول ما معناه : نحن بالقطع لانختلف مع السياسى فى قراءته ، بل هناك - مما لم يتوقف عنده - ما يؤيد قراءته ، كتلك الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيهم من المعارضة بالحبس الانفرادى ، وذلك ما نراه فى النص التالى من الرواية :

«الشدائد تهون إذا تلقاها الإنسان بين جمع ،
لكنها تعظم إذا قابلها منفرداً .. من هنا عرف
الحكام ، القساة قلوبهم ، الغليظة أفئدتهم ،
ما يعنيه حبس المرء منعزلاً ، ممنوعاً من الحوار
حتى مع نفسه ، عندئذ تسهل الإحاطة به » .

وهذا وجه آخر للتعبير عن انشغال الغيطانى بأمور السياسة ، بل أكثر من ذلك ، ما نراه من تصريح «جمال ابن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه عانى الاعتقال زمناً فى سجن السلطان .. ومع ذلك ، ففى الرواية أشياء أخرى غير السياسة ، فاسمحوا لى بإلقاء الضوء عليها.

.. تراجعوا جميعاً قليلاً للوراء ، كإيذان للناقد بالكلام . فتقدم بعد أن أخذوا عليه موثقاً غليظاً بألا يجلب نظريةً نقديةً معينة ويخضع لها الرواية ، وألا يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للانطباق على كل الأعمال ، وألا يردِّد كلمات مستفزة مثل «التفتيت ، التحريك ، البنيات ..» ، فوعد بذلك .. لكن : هيهات!

وقفات نقدية :

قالت نظرات الناقد ، ما صورته : سوف أتوقَّف أولاً عند التسميات الواردة فى الرواية ، فى محاولة للدخول إلى عالمها عبر الأسماء ؛ فالأسماء - كما تعلمون - تعنى فى تكويننا الفكرى والثقافى شيئاً مهماً ، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود ، وبمعرفة الأسماء سجدت الملائكة وظهر فضل الإنسان . وبالأسماء يرتسم العالم فى الأذهان.. فأما اسم الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية «أحمد بن عبد الله ، جمال بن عبد الله» فقد تفضَّل (النفسانى) بالكلام عليهما فأبدع فى تحليلاته . لكننى أود الإشارة بخصوصهما إلى أنهما ، وحدهما ، هما أسماء الذوات فى الرواية ؛ وما عداهما من أسماء الأشخاص ، فكلها أسماء صفاتية .. أو هى تسميات مشتقة من طبيعة الشخص وأوصافه : الرجراجى ، ربان بحر ، اسمه مستمد من رجرجة الأمواج - والشيخ الأكبرى ، الصوفى ، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة محيى الدين بن عربى ، المعروف عند الصوفية بالشيخ الأكبر - والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى فى صفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ باسم «الحضرمى» نسبةً إلى بلاده البعيدة ، وفى صفحات غيرها يسمى «الحضرموتى» نسبة إلى الموت الحاضر دوماً معه -

والرجل العالم بأحوال الطير اسمه : شيخ الطيور ـ والمقتفى للآثار والأقدام اسمه: قَصّاص الأثر ـ والذى ولد فى تنيس ، وترأس القافلة، اسمه : آمر القافلة، التنيسى.. وهكذا . وهذا يشير ، إلى إثبات ذات إنسانية واحدة ، فقط ، لها تجليّان «أحمد ـ جمال» أو «جمال أحمد الغيطانى» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حَـذْق النفسانى بتركيز شديد !) وسوف أتوقف أيضاً ـ يقول الناقد ـ عند بطلى الرواية . والبطلان فى الحقيقة، ليسا أحمد بن عبد الله ، وجمال بن عبد الله .. بل هما : الزمان ـ المكان ! والزمان التاريخى فى الرواية غير محدد ، كما هو الحال فى رواية الغيطانى السابقة (شطح المدينة) بل هو، فى الروايتين ، يتعمد تضليل القارئ بخصوص زمن الأحداث ، فيأتى بإشارات زمنية متفاوتة ، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح الفعل فى الروايتين . وفى (هاتف المغيب) تحديداً ، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم ، فى تجربة إنسانية واحدة ، عشرة قرون ـ وأكثر ـ من تاريخ الإنسان العربى ، فنجد قَصّاص الأثر ، المعاصر لرحلة المغيب ، معاصراً لتشييد « الخورنق » وهو قصر النعمان بن المنذر فى الحيرة ، الذى شيد فى العصر الجاهلى ، وورد ذكره فى أشعار القدماء .

.. بادر اللغوى بما معناه : نعم ، لقد ورد ذكر هذا القصر فى قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلى «المُنَخَّل اليشْكرى» حيث يقول :

فإذا سكرت فإننى
رَبُّ الخَوَرْنَق والسدير
وإذا صحوت فإننى
رَبُّ الشويهة والبعير

استأنف الناقد : وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للعصر الجاهلى ، نجد العديد من الإشارات إلى عصر النبوة ، وأيام المماليك ، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين .. هذا كله بالإضافة إلى الوعى بالواقع السياسى المعاصر الذى تفضَّل (السياسى) بالكشف عنه. إذن ، ما زمن أحداث الرواية ؟ بل : ما الزمن أصلاً ؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف ؟

أجاب الفيلسوف : الزمن ، كما يقول أرسطو، هو مقياس الحركة ؛ والموجود الطبيعى هو الشىء المتحرِّك حركةً محسوسة فى الزمان .

قال الناقد : على ذلك يكون الزمن الروائى هو التاريخ الممتد ، ويكون «الموجود» فى الرواية هو «الإنسان» الذى تحرُّك حركة محسوسة فى الزمان العربى كله .. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان ، بل ديمومة الزمن هى التى تطرحه فى كل آونة فى ثوب جديد ! إن الفاعل على الحقيقة ليس الموجود الطبيعى الذى تحرَّك حركةً محسوسةً فى الزمان ، بل هى ديمومة الزمن التى تصنع الأحداث فى جريانها الممتد ، اللانهائى .

أضاف الفيلسوف : لقد قال «برجسون» شيئاً بهذا المعنى ضمن كلامه عن الكيف والديمومة .

قال الناقد : الزمن إذن هو بطل الرواية ، فهو الذى ينضغط وينبسط ، وهو الذى يتداخل فى الوعى، وهو الذى يمضى فى سريانه اللانهائى فلا نعقل منه إلا بعض الصور الآنية المثبتة فى ذاكرتنا الفانية . ومن هنا ، نرى فى الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضى عليه فى الطريق زمن ، يظنه هو ساعات، حتى يدخل المملكة العجيبة التى ستجعله حاكماً عليها ، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة ، يندهشون ، إذ لاتوجد واحات على مسيرة شهور منهم ! أما البطل الآخر للرواية ، فهو المكان ؛ فللمكان فى فصول الرواية حضوره الطاغى ، المتجسِّد ، بل : الفاعل .. ولذا لم يرد عبثاً فى الرواية ذكر الحديث الشريف : «أحد جبل يحبنا ونحبه» ! فهى إشارة إلى

كيان المكان، وتشخُّصه ، وفعله . فالأمكنة فى الرواية ذات حضور لايغيب : القاهرة ، الصحارى ، الواحة ، المملكة ، الدروب ، عيون الماء، محطُّ الطير ، ساحل المحيط .. المغرب الأقصى ! ومثلما تداخلت شخصيتا «أحمد بن عبد الله» و«جمال بن عبد الله » فى لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان» و«المكان» فى لحظة حاسمة مفيقة. ففى هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكشف الوعى حتى يرى الزمان والمكان كلا غير منفصم، حقيقة فعلية لا تتجزأ .

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر فى كتابات الفلاسفة العرب ، ثم وضح مؤخراً عند «صمويل الكسندر» فى مقولة : الزمكان ، أو الزمان المكانى .. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفى الذى قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتين.

قال الناقد : واسمحوا لى أن أتوقف عند نظام القصّ وأسلوب الحكاية من خلال صفحة واحدة من صفحات الرواية ـ أنموذجا ـ هى صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى ، وفيها نرى أسلوب القص التراثى فى قول الغيطانى «يقول مَنْ خبر البرية وساح فيها ..» ونظام الحكى القائم على النص القرآنى الممزوج فى قوله : «قبل دخول القافلة الصحراء ، آنس من أمرها وداً ..» وهى عبارة تمزج الآيتين «آنس من جانب الطور ناراً» و«سيجعل لهم الرحمن وداً» ، ثم استخدام الموروث الشعبى فى قوله : «إنها من أهم أركان السفر ، الرفيق قبل الطريق ..» ،كما نجد استدعاء كتابات الرحالة والجغرافيين العرب ، عند ذكر بلدة تنّيس وطيورها الكثيرة ، اعتماداً على ما حكاه القزوينى وياقوت الحموى عن تلك البلدة .

واسمحوا لى ـ أيضا ـ أن أتوقّف عند الأعداد ؛ خاصةً العدد (سبعة) ؛ ففى الصفحة السابعة من نص الرواية المطبوع ، نجد الملبى للهاتف وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة ، ثم نراه يخلو إلى الشيخ الأكبرى (سبعة) أيام . وفى بدء الرواية تطالعنا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبحروا جهة المغيب . وعند منتصف الرواية سنرى الممالك (السبعة) التى سيحكمها بمحض الصدفة .. وهكذا ، يتكرر ذكر هذا العدد، ذى القداسة ، ليضفى قداسته على النص الروائى.

قاطعه الكُتُبى : ولكن العدد (سبعة) لم يتفرَّد بالقداسة. فالواحد فى (تساعيات) أفلوطين عددٌ مقدس، وهو مبدأ الوجود ، والواحدية فى كتب الصوفية هى الصفة الإلهية الوحيدة التى يمتنع تجليها لمخلوق . والاثنان أيضاً عدد مقدس، ففى (محاورات أفلاطون المتأخرة) نجد الثنائى اللامحدود هو أول تنزلات الوجود ، وهو الحاوى لكل الصور الحسية؛ وكذلك الأمر فى كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأبستاق) أو (الأفستا) حيث نرى «الاثنين» وهما : النور والظلام ، أصل الأكوان ، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية والثلاثة مقدسة فى الفلسفة لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق ، الخير ، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله ، العالم ، الإنسان» . وهو عدد ذو قداسة عند المسيحيين «الآب ، الابن ، روح القدس» ، ومنه عقيدتهم فى التثليث ، كما نراه مقدساً عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هى «الجمال ، الجلال ، الكمال» .. وهكذا ، نجد كل الأعداد ذات قداسة !

أضاف الفيلسوف : مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية ، وهى فلسفة يونانية ذات أصول شرقية ، يرى مؤسسها «فيثاغورث» أن العالم فى حقيقته ليس سوى «عدد ونغم» ، وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ١٠ لأنه جوهر الأشياء، والعدد ٧ ذو قداسة أيضا لأنه يشير إلى الزمان الحقيقى ، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة ، والعدد ٣ يشير للزواج !

عاد الناقد للرواية ، فقال: التقنية التى لجأ إليها الغيطانى فى هذه الرواية مبتكرة وشائقة . فقد سار بالقص عبر مستويين متوازيين - فى معظم الرواية - الأول مستوى «أحمد بن عبد الله» المرتحل ، الملبى هاتف المغيب ، الطائح فى أكوان العجائب؛ يقابله مستوى «جمال بن عبد الله» المدوّن ، القعيد ، المسافر بخياله وتوقه . فكان التوتر الفنى الناشئ من توازى المستويين - حتى لحظة اندماجهما - ينقل القارئ عبر منظورين للعالم ، كُلٌ منهما أغنى من صاحبه ، ويخلق فى النص ثراءً فنياً ، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكى، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التى تجهَّم وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «القهر» ؛ وهو الموضوع الذى تعرضت له الرواية دون تجهُّم وعبوس، وإنما من خلال الفن الأصيل ، المشوق ، للحكاية العربية القديمة التى تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وآفاق الفانتازيا ، دون الوقوع فى تناص مباشر ، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها .. بل سعت الرواية إلى تحريك الموروث القصصى ، والالتقاط منه، وإعادة نظم عقده بما يخدم سياقها الخاص ! وإننى أعتبر هذه الرواية ، حلقة متطورة فى مسيرة الحداثة المعاصرة التى تتكئ على الموروث ، وتجاوزه! وهذا كل ما عندى حول الرواية.

نظر النفسانى بلوم : لكننا توقعنا أن تتوقف أيضاً عند «الجنس» فى الرواية !

نظر الناقد معتذراً ، وأضاف : لقد سهوت عن هذا الأمر ، مع أهميته ؛ فتقبلوا اعتذارى .. وبالفعل، فالجنس يلعب دوراً مهما فى أدب الغيطانى ، فهو فى (رسالة الصبابة والوجد) بمثابة سقف العلاقة ومنتهى العشق . وفى (وقائع حارة الزعفرانى) عنصر رئيسى لوقع الحياة اليومية فى صورتها الصاخبة ، واختفاؤه فى (شطح المدينة) بالنسبة للشخصية الرئيسية علامة على انزواء الإمكانية .. أما فى تلك الرواية (هاتف المغيب) فالجنس يلعب دوراً فريداً ، إذ يخفف من صرامة القصّ العام ، وجديته ، بما يحمله من طابع هزلى - كما فى مشهد احتفال المملكة بتحرك الدافع الجنسى الغائب منذ شهر لدى حاكمها ، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه ، واعتباره يوم عيد قومى - ومن هنا ، فالجنس خروج من عالم التخييل الفانتازى ، إلى مشاهد مصورة على نحو هازل ، تبرز فى توقيت مخصوص، هو فورة الإغراب والسخرية فى النص الروائى ، مما يعطى استراحة للذهن المكدود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرتحل والمدون .. فهو يمثل: استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة ، فى مرحلة معينة من رحلته، هى مرحلة مكثه فى الواحة واتخاذه زوجاً . واستراحة «جمال بن عبد الله» الوحيدة، فى واقعة غرامه بالمراهقة الهندية ، خلال عمره المجدب المقفر. واستراحة القارئ - أيضا - فى اطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية ، وسط جو التخييل العارم، الجاد ، طيلة الرواية .

ملاحظات لغوية :

بدأ (اللغوى) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة . فكان فى ملاحظاته دقيقاً ، موجزاً غاية الإيجاز ، واضحاً فى بيانه ؛ قال :

الملاحظة الأولى ، هى شاعرية النص الروائى .. ففى الرواية الكثير من العبارات الشعرية المنظومة وقعاً وجرساً ؛ ولايعنى ذلك أن المؤلف تعمَّد استخدام تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر ، وإنما هو - ربما لإدمانه قراءة الشعر العربى - ينظم الكلمات دون أن يدرى . لكن الأهم من شعرية النظم ، شاعريةُ الروح ! ففى الرواية قصٌ شفيف ، منسرح ، دافئ الألفاظ ، قصير العبارة بعيد الإشارة .

والملاحظة الثانية ، أن المؤلِّف أخذ يجاوز - على مستوى السرد - أسلوب الإنشاء المملوكى والتأليف الصوفى ؛ فجاوز ذلك مؤسِّساً سرده الخاص، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخّاذ .

والملاحظة الثالثة ، تخصُّ عملية التخليق اللغوى ومحاولة استحداث الصيغ البلاغية .. وقد نجح المؤلف فى ذلك ، دون أن يجرح جهاز اللغة ، كما فى استخدامه كلمة «شسوع» فى عبارة : «تذكر صحبه ، وما سيصير إليه من شسوع!» .

تدخل الكُتُبى : سبق للغيطانى استخدام هذه الكلمة فى قصة قصيرة له بعنوان (هلاتها) وصف فيها مابينه وبين الحبيبة بأنه : شسوع مدى .

أكمل اللغوى : لكن محاولة التخليق هذه ، تعسرت أحياناً ، وجرحت جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطال».. كما أنه جرح جهاز الاشتقاق ، حين استبعد جذر «أسى» واستخدم «أسْينة» فى عبارة : «حزن شفيف ، وأسينة ، وتحسُّر!» .

والملاحظة الرابعة ، أن ثمة ألفاظاً طفرت فى السياق ، خارجةً عليه ، ومتمردة على الجو العام للعبارات ؛ كلفظة «مايو» حين وردت فى عبارة : «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة .. إلخ!» فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتوء فى عبارة عربية صريحة ذات عبق أصيل . ربما أراد هو أن يصدمنا باستخدامها ، ليكشف عن تغلغل الآخر الغربى فى الذات العربية ، كما قد يفهم أخونا (السياسى) أو أراد أن ينصَّ على تاريخ مولده الخاص ، كما أوضح أخونا (النفسانى) .. لكنها تظل ، من حيث الحسِّ اللغوى ، لفظةً نائتة .

والملاحظة الخامسة الأخيرة ، أن الرواية بشكل عام لاتعانى من الهَـزَّات الأسلوبية الشديدة ، لأنها خالية فى غالب أمرها من العامية . فالعامية من شأنها أن تأسر الأديب بجرسها وسياقها المخالفين للفصحى ، فإذا سَجَّل بالعامية تعبيراً أو حواراً ، وعاد ليستأنف السرد الفصيح ، كان عليه أن يخرج من أسر الجرس العامى إلى آليات الفصحى ؛ وذاك أمر يحاوله معظم الأدباء ..

قال الناقد : وقليلاً ما ينجحون !

.. اتجهت الأنظار للناقد ، مستوضحة ، فأفصحت نظرته عن الآتى : إذا أمعنا التأمل فى نصٍّ أدبى، سنرى المواطن المتضمنة تعبيراً عامياً ، تختلف ـ بلاغةً وروحاً ـ عن المواطن الخالية منها . وقد لا أعترض على العامية فى ذاتها ، لكننى أرى فى دخولها السياق الفصيح اقتحاماً يقلل من الوحدة البلاغية فى النص ، ويضع المؤلِّف أمام ازدواجية النسج على منوالين ، كليهما له رسومه وخيوطه وتشابكاته ، ويهدِّد النص بالإخفاق فى سبك العامية بالفصحى ، ويعرضه لطغيان الروح العامية .

كان اللغوى قد تراجع قليلاً ، فتقدم الفيلسوف .

رؤى فلسفية :

أطال الفيلسوف الإطراق ، ثم أغمض عينيه برهة .. زَمَّ جفنيه ، ولما انفرج إطباقهما ، كانت عيناه تقول : الفلسفة تساؤلات عظمى ، والعقل الفلسفى لايكف عن طرح الأسئلة العميقة ، ولايكف عن الدهشة . وفى الرواية تساؤلات عميقة مثل : «لماذا يكون الموت فجراً ؟ كذا الميلاد فى معظم الأحيان» .

نظر الكُتُبى للفيلسوف ، بما معناه ، اسمح لى سيدى أن أقطع استغراقك ، مذكِّرا إياك بما قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهى العلم ! والعلم ، سيدى ، أجاب عن هذا التساؤل فى قول الإمام العلامة ، البحر الفهامة ، علاء الدين على بن النفيس ، وهو يشرح كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط : إن اشتغال البدن بالمرض فى الليل أشد ، لخمود الحواس ؛ وخمود القوى يكون فجراً ، ولهذا يقع الموت فجراً !

زَمَّ الفيلسوف جفنيه بهدوء ، وراح إلى بعيد ، ثم انتبه: نعم .. وقد يكون الأمر ، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمى، والميلاد يتضمن ـ فى عالمنا الأرضى ـ الموت .

على أية حال ، فهناك الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفى فى الرواية ، وهى تعكس رؤية الأديب للكون . فمن ذلك ، أن الوعى الوحيد لبطل الرواية هو الوعى بالجبر ؛ يقول الغيطانى : «ما يعيه تماماً . أنه مأمور ، ملزم بالاتجاه غرباً ، بالمضى إلى حيث تختفى الشمس ، ما من بديل» ، وفى فقرة أخرى: «إنما هو مأمور، مدفوع، مسوق ، مرغم على الرحيل ..» ونلاحظ أيضاً أن صاحب الرحلة ، ومدونها ، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر ، إذ العبيد مجبورون ! ومنبع الجبر - فى الرواية - هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيماً علوياً يقدّر له الأمور ، فالمرتحل «أحمد بن عبد الله» يشعر أن الحضرمى والتنيسى ، كأنهما على وعى خاص بما أمره به الهاتف «ارحل» وكذا الأمر عند الشيخ الأكبرى ؛ كل هذا دون إفصاح أو تلويح ، لكنه شعور خفى بالمنظومة المختفية وراء الظواهر .. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة ، فإذا ازداد شعوره ، وطغى، ولج باب الإيمان .

وإذا تأملنا مسألة «اليقين» فى الرواية ، من خلال بحث الراوى عن الحقيقة .. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوف بعدة تفسيرات وروايات ، فقصاص الأثر ، وشيخ الطيور ، وتنيس ، والواحة .. إلخ ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسَّر بحقيقة واحدة ، كلها تفتقر إلى يقين ملموس .. فلايبقى للوعى إلا العكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلى ، وهنا ولوج إلى التصوف .

أثناء حديث الفيلسوف، كان السياسى منشغلاً عنه ، يقلب بصره فى التقرير السنوى لمنظمة العفو الدولية! ولما نظروا جميعاً إليه - باستياء - اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامة باردة .

لم يكمل الفيلسوف، وأشار للاجتماعى بأن يتفضَّل بكلمته وتراجع هو خطوتين للوراء .

حقائق اجتماعية :

بدأ الاجتماعى - كعادته - نشيطاً ، مرحاً ؛ أومأ محيياً الجميع ، بما يليق بهم من احترام (الاجتماعى أكثرهم شباباً وحيوية) ، ثم قال : لقد نظرت فى الرواية من واقع اهتمامى بالمجتمع الإنسانى ، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع . لقد قيل إن الرواية حلقت فوق الواقع الفعلى ، وإنها اخترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والفانتازيا .. ومع ذلك، فإننى رأيت فيها انشغالاً ووعياً حقيقياً بأحوال الاجتماع البشرى ، أو «العمران» كما كان شيخنا ابن خلدون يقول ! ولتلاحظوا معى ، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب مَنْ يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة ، أولئك الذين - كما يفهم من السياق - اتشحوا برداء المهدى المنتظر ، إذ يقول النص الروائى :

«بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يوماً ، وأن كل شىء سيتبدل فور عودتهم» .

وهى لقطة ذكية تكشف عن أحد الأفكار الاجتماعية التى عاشت فى المجتمع العربى والإسلامى طيلة تاريخه الطويل ، وكانت الفكرة المحرِّكة للكثير من الأحداث ؛ ففى المغرب العربى - حيث مسرح هذا الجزء من الرواية - كانت فكرة المهدى ، وضرورة محاربته ، من المحركات الأساسية للأحداث فى العصور الوسطى ، ولقد اضطهد السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم - أو دُسَّت - صورة المهدى ، فعانى من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربى .

.. قاطعه السياسى : تلك قراءة تاريخية للرواية ، فأين القراءة الاجتماعية أيها السوسيولوجى النشيط ؟

قال الاجتماعى : إن دراسة «جذور المجتمع» هى من أولى المهام التى يتعين على الباحث الاجتماعى أن يضعها نصب عينيه . وفكرة «المهدى المنتظر» هذه ، التى

يشار إليها ضمناً في الصفحة الأولى من الرواية ، هي واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التي ارتبطت بجذور المجتمع العربي .. وهي ليست فكرة شيعية ، كما قد يتبادر للذهن السياسي ، بل هي موجودة في المجتمعات السُّنِّية أيضاً ؛ إذ هي صياغة المجموع لحلم «المخلِّص» .

تململ الناقد ، وقال : ما علاقة ذلك بالرواية ؟

أجاب الاجتماعي : علاقته مباشرة ، إذ لو تعلَّقت الرواية بهذه الفكرة / الحلم ، لكانت قد اتخذت مساراً آخر .. لكن الغيطاني طرحها بعيداً مع أولى فقرات الرواية ليترك الإنسان ـ بعد ذلك ـ في مواجهة العالم ، وحده ، دون أمل في الفكاك من سيطرة الجبر عليه . لو انغرست هذه الفكرة في بنيان الرواية ، لأعطت رؤى مختلفة لأبطالها تجاه الكون ، وأشاعت أملاً ـ ولو كاذباً ـ في مسيرة الرحلة .

وما الرحلة ـ يقول الاجتماعي ـ إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على نماذج اجتماعية مختلفة ، بكل تفصيلاتها ، فنرى : مجتمع القافلة ، الواحة ، المملكة ، العكاكزة ، المغرب الأقصى .. وغير ذلك ؛ وتقابلنا في النص الروائي عبارات مثل : «ما أكثر ما اطلع عليه من معتقداتهم» ومثل : «عرف أحوالهم» ، وانظروا إلى الغيطاني وهو يعدِّد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الزنج وجزر النساء ، ثم يقول : «يخطئ من يظن أنها عالم واحد ؛ إنها عوالم مختلفة» ، ويضيف في الموضع نفسه :

«لهذا لزم الانتقال ، القصد الظاهر : التجارة أو تحصيل العلم ، ولكنه في الحقيقة يريد الإلمام بالإنسان» .

فالإلمام بالإنسان هو الهدف الحقيقي من المعرفة الاجتماعية ، ومعارف كثيرة غيرها .. وما تعسُّر البحث الاجتماعي عندنا ، إلا بسبب انطلاقه من «النظرية» ورؤية الواقع على ضوئها ؛ مع أن الواجب العكس . ولذا أخفق الباحثون المعاصرون في صياغة نظرية اجتماعية عربية ، لأنهم بدأوا من النظرية الغربية التي استنبطت أصلاً من واقع الحياة الغربية .. بينما قام الأدب ـ متمثلا في أعمال نجيب محفوظ ، وغيره ـ بالغوص في الواقع الاجتماعي الفعلي ، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعي عندنا . أما الغيطاني ، في (هاتف المغيب) وربما في بعض أعماله الأخرى ، فهو يصبو من خلال الاطلاع على الأحوال الاجتماعية إلى الوصول إلى هدف بعيد المنال : معرفة الإنسان .

قال النفساني : هل هو هدفٌ مستحيل ؟

رد الاجتماعي : هدفٌ عزيز !

وتقدم الكُتُبي .

تصانيف مكتبية :

اتسعت ابتسامة الكتبي حين ابتدأ بالقول : ها أنا أصير الأخير في ترتيب الحوار ، وكنتم دوماً تبدأون بي .. على أي الأحوال ، فالدوام على الحال محال! وإنني ـ كما تعلمون ـ شغوف بتصنيف الأشياء ، وردها للأصول الموضوعة ؛ وهذا ما سوف أفعله مع الرواية ، فأضعها في موقعها من أعمال الغيطاني ، وفي مكانها من الرواية العربية المعاصرة ، وأكشف عن أصولها في كتب التراث القديم ، لنرى قدر تواصلها مع هذا التراث الحي . فعن موقع الرواية من أعمال الغيطاني الإبداعية ، لابد أولاً من توضيح أمر : إن أدب الغيطاني له ثلاثة أنماط : الأول هو أدب الدفقة الشعورية الحارة ، وهو ما يتجلى في أعماله الخاصة بأدب الحرب . والثاني أدب المنمنمات الموشاة بألوان القص وخيوط الحكي ، كما في (رسالة البصائر) و (رسالة الصبابة) واالكثير من القصص القصيرة . والثالث أدب الذات العميقة ، حيث الغوص في أغوار النفس ، والعروج من المحدود إلى

المطلق، وهو ما نراه فى (كتاب التجليات) وفى (شطح المدينة) وأخيراً فى (هاتف المغيب) التى هى على صلة وثيقة بسابقتها ، وخطوة ـ بعدها ـ على الطريق نفسه .

وعن موقع الرواية من الأدب العربى المعاصر ، فهى دون شك تندرج ضـمن الأدب الذى يتـأسّس على الذات، ولا يغـتـرب فى منظوره ورؤاه . هى تواصل حقيقى مع التراث ، ونقلة على المنهاج نفسه الذى اتبعه الغيطانى منذ (الزينى بركات) حتى هذه الرواية ، بدأه فى وقت كان غريباً على الأدب الروائى أن يتواصل مع الموروث الثقافى ، وأكمله ، حتى جاء الوقت الذى ازدحم فيه الأدباء على التراث ، وصار لدينا تعبيرات مثل «الرواية التراثية» ، «التراث فى الأدب» إلى آخر هذه التعبيرات التى تشير إلى تيار فى الأدب العربى المعاصر ، كان الغيطانى ـ على حداثة سنه يوم بدأ ـ رائداً من رواده .

أما الرد إلى الأصول التراثية ، فهى مسألة لاتنتهى ، ففى الرواية مالا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العربى ـ المكتوب والشفاهى ـ فهى على صلة أكيدة بأدب الرحلات : رحلة ابن بطوطة التى أملاها على ابن جزّى ، رحلة ابن جبير ، رحلة النابلسى إلى ديار مصر والشام والحجاز . تلك هى الرحلة فى المكان ، وهناك من بعد ذلك الرحلة العروجية فى التراث الدينى ، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للعطار ، ومعارج ابن عربى المبثوثة فى كتبه . وهناك أصول لكلامه عن الطير فى كتابات القزوينى والجاحظ وياقوت الحموى . وهناك مالا حصر له من الاستشهادات التراثية ؛ من معجم الأدباء ، عن فواتح الجمال ، وهناك مالا حصر له من الإشارات إلى : من مات وهو على المنبر ، استشهاد نجم الدين كبرى وهو يحارب التتار بخوارزم ، القتال فى مرج دابق ، حكايات العكاكيز .

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثى، وتفصيل أمرها يطول .. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر ، كما فى اكتشاف المرتحل ـ فى آخر الرواية ـ للحقيقة التى أدهشته ، فقال : «ألم يكن ممكناً تلبية الهاتف فى دار إقامتى» ، وهو أمر يذكرنا بما دار من حديث رمزى ، حين قال ذو النون المصرى للبسطامى : «ماقعودك والقافلة قد سارت» قال أبو يزيد البسطامى : «ليس الرجل من يرحل مع القافلة ، بل الرجل هو الذى ترحل القافلة ، فإذا وصلت ، وجدته هناك !» .. إن كمّاً كبيراً من الموروث العربى يتجلى بأشكال كثيرة فى هذا النص الروائى الذى يضم بين دفتيه خلاصة الثقافة العربية فى تواصلها .

عقّب الناقد : لكل كاتب مفرداته المعنوية ، فقد يستقى تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحمة ، أو من التقارير ، أو ـ كما فى (هاتف المغيب) ـ من الأصول التراثية . لكن المهم فى الأمر ، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها فى بنية النص الروائى .. ومن الممكن أن نضع مجلدات فى بيان الأصول التراثية للتكوين البنائى فى (هاتف المغيب) لكن الأهم ، هو بيان توظيف هذه الأصول .. الأصول ..

*

كان النعاس يغالبنى ، وقد وضعت الكفَّ اليمنى على اليسرى ، وملت برأسى إلى المكتب المزدحم بالكتب .. شيئاً فشيئاً ، كنت أغوص فى بحر الغياب ، فتخفت عندى الحوارات ، وتتلاشى الصور .

« الزمن الآخر »
بين التاريخ واللغة

عبدالعزيز موافى

« كلما كان الأدب عظيما .. كان شخصياً » (١)

لوسيان جولدمان

يقرر جولدمان أن الفردية الاستثنائية للفنان هى وحدها التى تستطيع أن تفكر ، وأن تعيش رؤية الكون حتى منتهى عواقبها . فالتفاصيل الصغيرة والحميمة لدى الكاتب من الممكن أن تؤلف قيمة للعمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية (٢) . ولكى تصبح الرواية شخصية ، فإن على الكاتب ألا يعتمد على الحقيقة المعاصرة وحدها فى استدعاء التفاصيل ، لكن ذاكرته الشخصية هى التى ينبغى أن تقدم له تلك التفاصيل ، التى تكون مبعثرة فى الزمان والمكان ، ليقوم بترتيبها حسب تصميمه الأدبى . وكلما تفوقت تلك الذاكرة ـ باعتبارها وعاء التجربة ـ على ذاكرة الواقع التى تقدم حقائق مجردة عنه ، كان العمل فى النهاية .. شخصياً .

وإذا كانت الفلسفة ـ حسب هيجل ـ هى معرفة بالتصورات فإن الفن معرفة بالصور(٣) . ولأن الحلم الإنسانى ـ بوصفه فكرا ـ يدخل ضمن سياق التصورات، فإن كتابته تنقله إلى مستوى الصور. فكيف يمكن تحويل الزمن والعالم من أفكار إلى صور ؟

إن رواية (الزمن الآخر) محاولة للإجابة على هذا التساؤل. فإذا كان الزمن الكونى فى الرواية يتحول إلى ظاهرة إنسانية ويصبح «تاريخا» ، فإن هذا التاريخ بمعنى ما هو الإنسان مضافا إلى الزمن (٤). وإذا كان العالم هومجموعة من الظواهر الفيزيقية، فإنه حين يضاف الإنسان إليه يصبح «واقعا» . فالزمن والعالم فى الرواية شخصيان، بل منحازان بدرجة أو بأخرى إلى الكاتب. وإذا كان العالم منحازاً إلى خالقه ـ الكاتب ـ فما هذا العالم ؟

من خلال الرواية نجد أن هناك تصورا للعالم ثنائى التركيب (٥) :

ـ عالم عابر : يتأسس على الوقائع والظواهر الخارجية .. عالم الآخرين.

– عـالم مـقـيـم : يتـأسس على الأحـاسـيـس والأحلام .. عالم الإنسان الداخلى.

ربما كان طرح هذا التصور عن العالم هو مدخلنا الصحيح إلى عالم رواية (الزمن الآخر)، لما انطبعت عليه شخصية البطل من ثنائية الصراع بين متناقضاته الداخلية والعالم الخارجي.

و (الزمن الآخر) مرحلة تالية ومكملة لرائعة إدوار الخراط (رامة والتنين)، التى لم تكن سوى تعبير عن فرحه بالعالم، برغم الآلام الصغيرة التى طرحتها. وعندما انكسر هذا الفرح الرومانسى، وأصبح «الذبح متكررا ومبتذلا» فى هذا العالم الذى لا يكف عن الانهيار، فإن إدوار الخراط حاول أن يحدث كوة فى جدار هذا الفرح، كى يعاين منها هذا العالم مثلما يعانيه. لذا، فإن (الزمن الآخر) إلى جانب كونها شهادة على أن (اليأس الشخصى لم يعد بريئا)، فإنها شهادة على أن الفرح الداخلى أكذوبة موقوتة، لأنه (لم يعد لليأس الآن الحق فى أن يصرخ .. لأنه أصبح كاملا).

إن تلك النظرة إلى العالم الخارجى تؤكد أنها ليست رؤية شخصية، لكنها رؤية شخصانية تطغى فيها «الأنا» على «الذات» (٦). وتتحدد تلك النظرة من خلال تحليل علاقات الرواية إلى :

– علاقات تربط عناصر الرواية.

– علاقات تربط أجزاء النص(٧).

حيث يقصد بعناصر الرواية – أية رواية – مجموعة العلاقات الجزئية التى تتحدد من خلال ترابطها – أو جدلها – رؤية الكاتب للعالم. أما أجزاء النص فيقصد بها «الزمان – اللغة».

أولا : العلاقات الرابطة لعناصر الرواية

«ميخائيل هذا .. صديقك هذا .. مهندس ترميم أثرى، أم شاعر، أم ثورى مهزوم ؟» بهذه الكلمات المحددة يصف حسن – زوج رامة السابق – ميخائيل، فهل أخطأ ؟ إن ميخائيل نتيجة للصراع بين عالم الظواهر الخارجية وعالم الباطن يسقط تحت تأثير الإحساس بالإثم، فيحيله هذا الصراع إلى شخصية مركبة تتوزع بين مجموعة من القيم المتناقضة : بين عقل العالم وإرادته .. بين عزلته الوجودية واغترابه الرومانسى .. ثم إنه يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة وهيمنة المطلق عليه. كذلك، فإن الماضى و التاريخ ورامة هى ثلاثة أقانيم تشكل وحدة العالم الخارجى الذى يواجهه، وهذه الأقانيم تستدرجه – هو الغارق فى عزلته الزمنية – إلى شراكها.

ميخائيل – الماضى / التاريخ

إن ميخائيل مسيحى – كأنما رغماً عنه – لأنه يؤمن بأن «ملكوت السماء مهما كان يحمله فى مخيلته فهو مايزال بعد على متناول ذراع». لقد وضع حياته فى نقوش ورسوم تاريخية، كما أنه لا يملك إلا «المساطر والصياغات والورق». الا أنه برغم هذه السيمترية – وربما بسببها – يبحث فى العالم العابر عن القيم المطلقة (العدالة – الحب – السعادة). وهو فى بحثه هذا يقع فى تناقض ؛ فبينما يرى أن هذه القيم ليست إنسانية «لأن كل ما هو إنسانى ملتبس وملوث»، فإنه ينفى عنها فى الوقت نفسه أن تكون قيماً مطلقة ! !

إن هذه التناقضات التى تتنازع شخصيته يمكن ردها إلى بحثه الدائب – بوصفه قبطيا – عن هويته التاريخية. وهو فى هذا البحث يضخم «أناه» الهاربة فى قطارات التاريخ المتعاكسة «الفرعونية – الإسلامية – العربية – الكونية». وعندما تفشل تلك الأنا فى مشروعها التصادمى مع العالم، فإنها تتخطاه – عن طريق الاحتماء الرومانسى بالماضى – إلى «الذات» التى تصبح منبع الحقائق الإنسانية الكبرى.

ولعل أكثر ما يعانيه ميخائيل ـ أو يعانى لأجله ـ هو قبطيته ، تلك القشة فى بحر مائج من الغزو التاريخى المستمر والمدمر . وهو حين يحاول ترجمة تلك القبطية ـ والمقصود بها المصرية ـ إلى مفاهيم العصر ، فإنه يعجز عن ذلك ، لأن النص التاريخى نفسه عاجز عن ذلك:

«نعمتك يا إيزة الليلة .. واستعادة مجد أوزير وقومة تحديه ، بينما المعركة قد حتم على خسرانها . لأوزير كمال الفقدان ، وقد بترت عنه الحقيقة . إليك تاريخ شهوتى المنتصب أعمدة وصروحا ، يقطر بدم مآله النضوب على الشقاف والبرديات . لا أريد أن أقرأها الآن على مسامع الشمس ، بعد أن نالها العطب قليلا بخراب الزمان» .

فأوزير ـ رمز العدالة المطلقة ـ قد خسر معركته الأرضية وأصبح عليه أن يصفى حساباته مع هزائمه الإنسانية من خلال انتقاله إلى صيغة إلهية ، بعد أن عانى من كمال الفقدان الإنسانى . أما ميخائيل المسكون ـ بأرضيته ـ فلا يستطيع أن يسوى حساباته مع تاريخه الشخصى ، الذى يحتشد له من خلال «شهداء دقلديانوس ، باسم المسيح وتحت شارة الصليب .. فى صلصلة النواقيس ، والتجريس .. بتحملهم شعاراً بوزن خمسة أرطال ، وتوجيه وجوههم صوب كفل البغل ، فى المسوح السوداء والعمم السوداء» . إن هذه الرموز المجهضة تفسد عليه حاضره ، فيصطنع فى حيلة ـ كيخوتية ـ رمزاً معاصراً يحاول أن يترجم به ماضيه المفقود :

«ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية . ليس فقط خليفة القديس مرقس . هو أيضا رمز .. بل أكاد أقول الرمز الوحيد الباقى منذ آلاف السنين» .

إن العطب المادى الذى أصاب النص التاريخى ، هو عطب داخلى أصاب ميخائيل الذى يقرر فى رواية (رامة والتنين) أن حبيبته «دائما واحدة .. مقدسة وحميمة ، ومستباحة ومبذولة لشىء غريب لا أعرفه ، بل أعترف به» ، وبالتالى فإن عطب النص وخراب الزمان ـ ومن بعدهما التجريس ـ يفسدان عليه توقه الرومانسى إلى الماضى ، ويجبرانه على أن يظل مستنفراً ـ فى غياب حبيبته ـ لحالة النفى التاريخى «الكلام عنى كأقلية يغيظنى ، ويثيرنى .. لسنا أقلية .. نحن أهل هذا البلد . وبهذا المعنى فإن المصريين جميعا قبط ، بغض النظر عن دينهم» . وهو يحاول الانطلاق من منفاه لاستعادة «الزمن/ الهوية» ، وهنا تكمن مأساته الحقيقية . إن نقطة انطلاقه تكون دائما خلفه وليست أمامه . لذلك فهو حين يشاهد بعض الأنتيكات والنقوش الأثرية « يحس أنه قد عاد من حافة الغربة ، وأنه فى أرضه القديمة » . حتى علاقته برامة تخضع لتلك النظرة إلى الخلف ، حيث تستحيل إلى علاقة زمنية تربطه بالماضى ، أكثر مما يرتبط بالحاضر :

« كان قد عاش طوال عمره غريبا عن أرض وطنه ، وعرف لحظتها معنى أن تقول له امرأة يحبها: ياحبيبى .. عرف بين ذراعيها الخمريتين ـ لأول مرة ـ طعم أن يكون فى أرضه » .

والماضى بالنسبة لميخائيل يسير فى اتجاهين متوازيين : اتجاه قبطى ، واتجاه مسيحى. والقبطية وإن كانت تمثل هوية له ، فإن المسيحية تشكل فلسفته . وهو من خلال نظرته المسيحية إلى العالم ، لا يعانى ازدواجيته الحادة التى يعيشها بوصفه كائنا ثنائى الطبيعة . فهو يسمو بروحه فى محاولة للتوحد مع المطلق ، ثم ينحدر بشهوانية إلى درك الجسد . ومن خلال هذه النظرة أيضا ، فإنه ـ فى الجانب المثالى منه ـ يبحث عن القيم فى عالم لا يكف عن الانهيار ، إلى الدرجة التى يدين فيها حتى نبل العنف المضاد : « باسم أى براءة يرتكب العنف ؟ » . لذلك، فإنه يدير

خده الأيسر للعنف السلطوى بعد أن أدار وجهه بأكمله بعيداً عن حلمه بالثورة . وعندما يراوده هذا الحلم القديم بين آن وآخر ، فإن نظرته المسيحية تشكل رؤيته للحقائق : « للأنبياء والثوريين والذين يريدون تغيير الإنسان والعالم وجه الحنان القاتل » ! !

وإذا كانت النظرة المسيحية تسيطر على الجانب المثالى منه ، فإنه فى جانبه المادى يقدس عنفه الجسدى : « تقول رامة : هل تعرف أنك جرحتنى .. ليلتها ، وجدت نقطة دم علىّ » . فالعنف الذى يرفضه فى الجانب المثالى منه ، يمجده فى الجانب الفيزيقى . وهذا التناقض - الذى يؤكد ثنائيته - إنما هو تعبير لاواع ، يستعيض فيه بذكورته عن ضعف موقفه التاريخى ، وكأنها البديل الوحيد المتاح أمام عنّته التاريخية .

ميخائيل/ رامة

« إن العمل الخلاق للفنان ، هو تحويل جمالى لرغباته الجنسية » (٨).

فرويد

إن سلطان النظر إلى المرآة يحيل « الأنا » إلى « الآخر » ويبقيه على مسافة ما يستطيع أن يراه لكنه لايملك أن يتوحد به (٩) . وتظل رامة مرآة لميخائيل ، لكنه حين ينظر إليها لا يرى نفسه ، بل يراها هى . وتبقى بينهما مسافة تسمح بالرؤية لا بالتوحد « حتى فى أوج شهوات الجسدين اللذين لا فرقة بينهما أبدا ، ولااندماج » . وتتسع المسافة بينهما بامتداد خمسة رجال ، يقفون حائلا بينه وبينها ، أو بالأصح بين ميخائيل « القديم » المتشكك الذى يؤمن بالواحدية فى الحب ، وميخائيل الذى تريده رامة ، وهنا يعيش بين ماضيين : ماضيها الذى يعذبه ، وماضيه الذى يقهره . وهو لايستطيع أن يتخلص من هذا الكائن القديم الذى يستعمره ، أو هو لا يريد ذلك . إنه يعانى من الغزوات الكثيرة التى سلبته تاريخه ، وبالتالى لايستطيع الاستسلام لتعرض حاضره لذكرى غزوات أخرى تسرق آخر أحلامه ، أو على الأقل تتركها له شائهة . لذلك ، تظل المسافة بين ميخائيل وحاضره - الذى تمثله رامة - معادلاً « اللافرقة » التى تساوى دائماً « اللااندماج » .

والرواية تقدم رامة باعتبارها تمتلك وعياً مفارقاً لنشأتها الأرستقراطية : « كانت جدتى تسافر إلى باريس كل سنة فى الصيف .. وتأتى لى بجهازى كاملاً » . وهى - برغم هذا الوعى المفارق - تتوزع ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها : « أنا أداة جنسية ممتازة » .

إن عمل رامة وثقافتها ونضالها ، كل ذلك لايلغى خصوصيتها الجنسية ، بل على العكس يشحذها . ولأنها ثائرة بطبيعتها ، فإنها لا تقيّم سوى بجسدها . وهى حين تخلع حزام عفتها الجنسية ، فإنها تتمسك بحزام عفتها الأخلاقية : « عندما يصبح الجسم حراماً وعورة وقذارة دنيوية ، فأى فقر وأى جفاف كامل فى الروح ، وأى قسوة للعقل باسم الطهارة الشكلية ، باسم نسك مزعوم أنه مقدس » . وإلى جانب ذلك ، فإن رامة نوع فريد من النساء ، فهى تستطيع أن تبهج رجلها حتى تصبح بالنسبة له « فعلاً لا نقصان له » . وهى حين تتمتع باستقلالها وحريتها ، فإن ميخائيل يبدو إلى جانبها - على غرار النساء - كائنا رقيقا ، أكثر منه مسيطراً ، رد فعل أكثر منه فعلاً . وهما إذ يتبادلان موقعيهما ، فإنها تظل مصممة على امتلاك زمام المبادرة بينهما ، حتى فيما يتعلق بإنهاء العلاقة المنتظر :

« لى رجاء واحد عندك .. عندما تجئ اللحظة لا تفعلها أنت ، لا تقلها أنت .. دعنى أنا الذى أقطع » .

ولأن ميخائيل يؤمن بالبعث والتكرار الأبدى ، فإنه يبتعث رموز ماضيه من خلال رامة « عشتروت

– إيزيس – مريم العذراء » . كما أنه يعيش معها هويته المفقودة : « ما من أحد يجعلنى أشعر بقبطيتى مثلك . فى العادة أنساها ، وأنسى أننى قبطى .. لكننى – معك – أعيها فجأة » . وعندما تستفسر منه عن أسباب ذلك يقول : « لأنك أنت .. لأنك مصرية .. المهم أحس معك بقبطيتى .. ولا أعرف كيف أقول هذا » . إن فى تعبيرى : « لأنك مصرية » و « لأنك أنت » جلاء لمشكلة ميخائيل التاريخية التى يمكن أن تترجم التعبيرين معا إلى كلمة واحدة : الهوية . لذلك فإن « شهوتى ووجدى .. يقينى وعطشى – توحدى وانشقاقى عبر السنين التى لا عدد لها ، ثم همى وحياتى الباطنة .. كل ذلك أتخلص منه معك » ، « حتى فى أقسى أيام التغريب والاستغراب ، أحس معك بهذا الانتماء الذى لايكون له اسم » . ورامة – بذكاء الأنثى – تدرك ذلك ، لذا فإنها عندما تجهض نفسها ، تقول : « ولدنا الجميل الذى لم يأت .. كان سيجمع كل عناصر مصر » . وبالتالى ، فإن فقد ميخائيل لابنه « حورس » يؤكد انشقاقه عبر السنين التى لا عدد لها . ولئن كانت رامة تستطيع أن تلئم شقاقه ، فمن سوف يثأر له ؟

إن ارتباط ميخائيل برامة أكثر مما يخضع للأخذ والعطاء المتبادل والمتساوى بينهما ، يخضع للتكامل بين تناقضهما . ويمكن أن نوضح هذا التناقض على النحو التالى :

ميخائيل	رامة
كائن مركب	كائن بسيط
فقدان الهوية التاريخية	وجود الهوية التاريخية
طوباوى – رومانسى	واقعية – علمانية
الإيمان بالبعث والتكرار	الإيمان بالحاضر فقط.

وإذا كان « التوحد معها بالجسد مطلقا » ، فإن التوحد معها – من خلال هذا التناقض – اتزان . ومن خلال هذا التناقض فإن رامة تعرى التباس فكرتى الثورة والإحساس بالإثم المسيحى لديه ، حين تواجهه :

« بل أنت الذى تحكى عن حلم مستحيل ، فيه شريان عقلانى وشريان مسيحى ملتبسان .. أنت تحكى عن حلم مستحيل بقدسية ما ، وحرمة ما ، لا يمكن أن تنتهك للجسم البشرى .. أنت تقول إن العنف .. أى عنف – لامبرر له ، وجريمة » .

ولعل أهم مظاهر التناقض بين ميخائيل ورامة يتمثل فى نظرة كل منهما للزمن ، فبينما الزمن دائرى وممتد بالنسبة لميخائيل ، فإنه بالنسبة لرامة زمن خطى. إن كلا من الماضى والمستقبل لا وجود له داخل ذاكرتها ، فهى تعيش الحاضر فقط « وهى بهذا المعنى واقعية وعلمانية » . ورامة – من خلال هذه النظرة – تفاجئه بعد فراق امتد ثمان سنوات بأن « القربى الجسدية لابد أن تبنى من جديد » . ولأنه كائن مركب ، فإن بساطتها تأسره . وهى – برغم نشأتها الأرستقراطية – تتعامل معه من منطلق هذه البساطة بوصفها « بنت بلد » . إن تعبيراتها على النقيض تماما من ثقافتها : « زارنا النبى – سألت عليك العافية – البساط أحمدى – خدامتك رامة ... إلخ» . وهى كما تعرى فى لحظة الوجد من كل ثيابها ، فإنها كذلك تتخلص أبدا من كل ما يعوق حريتها وبساطتها فى التعبير : « قال لها فيما بعد ، إنها تعمل أحسن ما تعمل ، وهى متجردة إلا من الجوهريات العارية » . إن تلك الجوهريات العارية هى ما تجعل من رامة نفسها .

ميخائيل الذى « يحمل رمح دون كيخوت المثلوم ، بيد دون جوان واحدى العشق » يعانى من أحاديته فى العشق ، فى مواجهة تعدديتها . فهى – على حد تعبيرها – إحدى عابدات القمر [10]. حيث يتخذ الجنس مظهره الإلهى المقدس الذى تصبح التعددية فيه إرادة إلهية . ولعل توزع رامة ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها، هو الذى يفسر تلك التعددية . فعندما

فشل حلم ميخائيل القديم بالثورة ، فإنه التجأ إلى ميتافيزيقاه ، لأنه واحدى الحلم مثلما هو واحدى العشق. لكن هذا الحلم نفسه ـ بالنسبة لرامة ـ ليس مشروعاً قابلاً للفشل ، لكنه واقع مؤجل ، وقابل للتنفيذ. ولأنها تعددية ، فإنها لم تتخل عن حلمها القديم لكنها استبدلت بحلم الثورة الإنسانى المؤجل واقع ثورى جسدى ومحايث . وتلك الإحالة هى ثورة تقوم بها لحسابها الشخصى ، وتقود فيها جسدها لتحطيم الأغلال التى حاصرته خلال قرون طويلة . ورامة تهدف من إعلان هذه الثورة الفريدة أن تسلب الواقع « أعز ما يملك » ، من خلال انتهاك « أنوثة النص » .

بالرغم من إيمانها بالتعدد فإن ميخائيل يعرف أنه يحبها أكثر مما تريد . ربما لأنها بسيطة .. وربما لأنها واقعية .. أو لأن صدقها من نوع آخر يختلف عن صدقه . لكن المؤكد أنه يحبها لأنها « فريدة ، وغير متكررة » . إن فرادتها تكمن فى أنها تستوعب كل متناقضاته من خلال تناقضهما معاً . فهما أشبه بحدى المقص .. كل منهما يسير فى اتجاه نقيض لكن إلى التقاء .

ولأنه واحدى العشق فإنه يحاول دائماً امتلاكها . ولأنها رامة ، فإنها تظل غير خاضعة للتأميم الشخصى .

العلاقات الرابطة لأجزاء النص

ثنائية الزمن :

« إننى أؤمن ـ وكأنما رغماً عنى ـ بالبعث والتكرار الأبدى » .

ميخائيل

إن ميخائيل الذى يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة ـ بمفهومها المادى ـ وهيمنة المطلق عليه ، لا يدخل أبداً لحظة اختيار بين طرفى الصراع ، لأنه قد اختار بالفعل . إنه ـ على العكس مما تدعيه رامة ـ ليس كائناً عقلانياً ، لكنه كائن ميتافيزيقى. فهو ـ مثل الملك الكاهن ـ يحمل غصنه الذهبى ويظل دائراً حول شجرة الغيبيات ، محاذراً أن يسقط غصنه ، أو أن يقتله العقل .. آخر العبيد الآبقين [١١] . إن دورته الدائمة حول تلك الشجرة ، هى التى تشكل نظرته إلى الزمن .

وميخائيل يخضع لكل من :

العالم العابر : الذى يحكمه الزمن الموضوعى .

العالم المقيم : الذى يحكمه الزمن الشخصى .

وهو ـ نتيجة للصراع بين العالمين ـ يعجز عن السيطرة على الزمن . وهنا تتدخل شجرة الغيبيات لتطرح له ثمرة للزمن ، من خلال تزاوج نظرتيه : نظرة الموروث ، ونظرة الوافد « الذى له قوة الموروث » .

وبرغم أن ميخائيل يتساءل : « من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » فإن هذا التساؤل يشير إلى توكيد تلك النعمة ، لا نفيها . فالزمن الموضوعى ـ نتيجة لإيمانه ـ يستحيل داخل ذاكرته الباطنة إلى زمن إلهى .

إن نظرة الموروث ـ القبطى والمسيحى ـ إلى الزمن ، تعتمد أساساً على تجاوز الزمن الموضوعى من خلال « تأبيد » هذا الزمن . والزمن من هذا المنظور مجرد وسيلة ليس إلا للعبور إلى ملكوت السماء ، انتقالاً من صيغة « ابن الإنسان » إلى صيغة « ابن الله » التى تحمل بذور خلودها الأبدى . إن هذا التجاوز ما هو إلا فرار من العالم العابر ، حيث القيم ملتبسة وملوثة ، إلى العالم المقيم الذى يسيطر عليه الزمن الإلهى .. الخالد والأبدى . فالخلود والأبدية هما تاريخ الآلهة الذين يحملون صفات مطلقة ، أحادية الاتجاه « العدل ـ الحب ـ السعادة ... » ، التى لا يشوبها الالتباس أو التلوث . وتلك النظرة الأبدية هى التى تسيطر على ميخائيل فى جانبه الغيبى : « لم أعرف الحرية الكاملة

إلا حين رضت نفسى على أننى قد فقدتها بالفعل .. فقداناً كاملاً » . وفقدان رامة الكامل مرادف لكونه فقدانا « أبديا » ، لأن الحرية الكاملة « أو المطلقة » لاتوجد إلا فى الأبدية . وعندما يصبح « كل قتيل خالداً ، وكل قاتل خالداً » ، تنتقل صفة الخلود من الأرضية كى تصبح صفة لاهوتية ، لأن كلا من القاتل والقتيل أبديان . ولأن الخطيئة الثانية ـ خطيئة قابين ـ قائمة ومستمرة ولا تنتظر « المخلص » ، لأن الخلاص لن يتأتى إلا بالتخلص من الواقع الإنسانى نفسه ، حيث يتم الاحتكام إلى ابن الله ، فيما فشل فيه ابن الإنسان .

وميخائيل ـ على الجانب الآخر ـ يتعامل مع الزمن فى مواجهة العالم العابر ، من خلال كونه دورات متعاقبة ، يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضى ، وهو بالتالى ينقل الزمن إلى مستوى التاريخ . لذلك، فإن رموز الماضى تكتسب قدرتها على التواصل من خلال المزج بين الأبدية والتعاقب : « هل جف نهدك يا إيزيس ؟ أحقا نضبت حلمته؟ بل قوتك وخصوبتك وحنانك لايغيض » .

ودائرية الزمن هى بالأساس رؤية إسلامية ، تعتمد على نص « من يجدد دينها » . وهذه الرؤية الوافدة ، أصبح لها ـ من خلال حوار خمسة عشر قرنا ـ قوة الموروث . ودائرية الزمن ناتجة عن إيمان ميخائيل بـ « البعث والتكرار الأبدى » . وهذا ما يجعل من الماضى زمناً للوحى ، وحاملا للخلق الأكمل . إن كلا من الحاضر والمستقبل ليس إلا صورة مكررة من هذا الماضى ، قد تختلف عنه ، لكنه اختلاف تفاصيل لااختلاف حقائق . لذلك، فإن ميخائيل يشعر « أن تقلب الهواجس ، والاعتراف بالإيمان والخطيّة ، من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، كل مرة ، هو تكرار يكاد أن يكون آليا » . كذلك ، فإن الانتقال من « الهدر والسقوط ، إلى التوفز والخفة والطيران بالفرح، كل هذا قديم جدا » . إلا أن ميخائيل عندما تنتابه سعادة الآلهة فإنه يتبنى مرة أخرى نظرة الموروث ، حيث يلتحق زمنه الخاص بالأبدية « حيث الكلام والحب من جديد ، والحكايات ، وتكاشف الجسدين ، والأحاديث التى لاتغيض ، كلها لا تحدث فى زمن .. إيقاعها لا زمن فيه » .

إن هذا المزج المستمر مابين دائرية الزمن وتجميده عند « لحظة الأبد » ، هو نتيجة طبيعية لرفض ميخائيل سيطرة العالم العابر عليه ، كما أنها توكيد على سيطرة الحس الميتافيزيقى على عالمه المقيم . لذلك ، فإن خيالاته تتخذ أشكالا أسطورية عدة . لقد كان ميخائيل فى لحظات الحب يشعر مع رامة بـ « المجد » ، حيث تنتفى الحاجة إلى أوراق التين « لأنه ليس فى الحب سوءة .. بل مجد » . ولأن المجد للآلهة ، فإن زمن ميخائيل المجاوز للإنسانية ينتقل إلى «عدن المفتوحة الأبواب إلى مالانهاية » ، ثم يستحيل إلى الأبدية : «هذه اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن .. هى الأبد .. هى الباقية .. هى المطلق» . وهنا ، ينتقل ميخائيل بعالمه العابر بأكمله ليصبح عالما مقيما ، من خلال الانتقال بالزمن الموضوعى ، كى يصبح زمنا إلهياً : « الخلود خدعة ؟ والديمومة حلم طفل لا يريم ؟ هما معى بلا انتهاء » .

إن هذا الانتقال المستمر من الدائرية والتكرار إلى الأبدية والخلود ، هو انتقال دائم من الماضى الإنسانى إلى المستقبل الإلهى ، حيث يتحول حلم ميخائيل الطوباوى بالثورة إلى حقيقة واقعة ، ولكن .. فى الأبدية .

وفى المسافة بين مستقبل وماضٍ ذوى طبيعتين مختلفتين ، فإن الحاضر لايستدل عليه إلا من خلال صيغة غائبة ، ومفترضة .

للغة/ الحدث الضد

« إن عشقى لهذه اللغة .. هو نوع من عشق الخونة ».

رامة والتنين

إن ما يميز أعمال إدوار الخراط أنها تفتقد تماما إلى الحبكة بمفهومها الأرسطى (١٣). وفقدان الحبكة ناتج أساسا عن افتقاد عنصر السببية بين الأحداث الجزئية ، وبالتالى فإنها تفتقد الحدث الكلى . فهذه الأعمال ليست سوى هواجس وتخيلات فى لحظات عصيبة من حياة البطل الذى يتنازعه عالمان : عالم الواقع الذى يحيط به ويهدد بابتلاعه ، وعالم الخيال الذى يقيم به دون أدنى أمل فى اختراق حصاره (١٤). فعالم الواقع أقرب إلى دائرة تضيق باستمرار حول هذا البطل أما عالم الخيال ـ المليء بالأحلام ـ فأشبه بدائرة تتسع باطراد حول مركزها الذى يقبع فيه البطل ، فتستحيل الأحلام ـ مع هذا الاتساع اللانهائى ـ إلى نوع من الفصام . وتأتى محاولة البطل للخروج من الدائرتين المتعاكستين وإيقاف نموهما السرطانى ، لتوسع دائرة الواقع وتضيق دائرة الحلم . وإدوار الخراط ينيط باللغة للقيام بهذا الدور . وبالتالى ، فإنها تتنحى عن وظيفتها الإبلاغية ، كى تحل ـ فى انتفاء الحبكة ـ محل الحدث نفسه ، وتصبح وحدها هى العنصر المهيمن داخل العمل ، ووسيطا ما بين الحلم والواقع (١٥) .

وإدوار الخراط ـ الذى يختفى خلف بطله عادة ـ حين يصف عشق ميخائيل للغة بأنه « عشق الخونة » ، فإن تلك النظرة الخيالية للغة هى التى تجعله يحاول انتهاك قانونها السائد ، فى محاولة لخلق لغة داخل اللغة ، أو لغة ضد اللغة . فإذا كانت لغة « الوافد » تقدم لكل معلول علة ، فإن « لغة الانتهاك » تعتمد على الجمل المبتورة التى تفتقد عنصر السببية بين أجزائها . وهذا البتر هو الذى يدفع القارىء ـ المهيأ لإعادة إنتاج العمل ـ إلى محاولة ملء الفراغات داخل هذه الجمل ، وبالتالى الدخول دون وسائط إلى وجدان البطل نفسه ، ومعاينة دائرتى الواقع والحلم فيه .

ورواية (الزمن الآخر) تبدو بأكملها كأنها عبارة شاسعة ، واحدة وممتدة ، ذات قدرة توليدية تجهلها اللغة العادية ، وتتضمن ـ بشكل ما ـ مبدأ التوالد الذاتى للنص (١٦) .

وهذه القدرة بقدر ما تعطى أفقا دلاليا أوسع للنص ، فإنها قد تحيل هذا الأفق الأوسع إلى أفق مفتوح ، يحتمل الإضافة كما يتقبل الحذف . لذا ، فإن إدوار الخراط ـ بعشقه الخائن للغة ـ يحاول السيطرة عليها ، حتى تبادله العشق ولا تبادله الخيانة . ولأنها محاولة ناتجة عن وعى ، فإن لغة إدوار الخراط ـ على العكس من تصور بارت (١٧) ـ هى مزيج مركب من الاندفاعة و « النية » . ولعل النية ـ أى التصميم المسبق الناتج عن وعى ـ تبدو فى هندسية الجملة بما تحتشد به من الفواصل ، والإسراف فى استخدام الجمل الاعتراضية ، ثم فى تقطيع الجمل على هيئة الأسطر الشعرية ، وفى التقديم والتأخير ، ثم فى استخدام ظاهرة « التجنيس » بشكل كثيف :

« .. أما هو ، فقد استهزأ بما آل إليه مآله ، إذا أدجت عليه الأشجان ، وألوت به آمال موؤودة ، وتألبت عليه آكام الآلام ، فأولها بأنه ينوء بإرث أثم مؤثل الأواسى ... إلخ » .

إن استخدام « التجنيس » (١٨) . فى مقاطع اعتراضية عدّة ـ حيلة تاريخية ، أكثر منها أدبية . وهذه الحيلة تضعنا فى مواجهة ثقافة الوافد ، بتهالكها على المؤثرات السمعية للغة . وبالتالى ، فإنها تعطى الكاتب الحق ـ بعد أن تعاطفنا معه ـ فى الخروج على تلك اللغة ، بمالها من مظهر تاريخى مقدس ، بل رفضها . أى أن هذه الحيلة تحمل ـ ضمنيا ـ تلميحا إلى إعادة

إنتاج ثقافة الوافد ، التى لا يجب أن يعدو عشقنا لها « باعتبار أن جميع المصريين قبط » إلا أن يكون نوعا من عشق الخونة .

والنية ـ وإن كانت تنتج التجنيس ـ فإنها أيضا تنتج « التوقيع » ويقصد بالتوقيع الإتيان بكلمة واحدة ، أو بمقطع صغير ، بعد مقطع أو مقاطع طويلة ، حيث تكون الكلمة ـ أو المقطع ـ هى « قفلة » تامة للمعنى [١٩] :

« فى الغضب والضيق والوجع ، وهما يصعدان السلم ، رأى فى الواجهة الزجاجية على الحائط الذى يرتفع معهما على السلم، بين جرادل البحر الصغيرة الحمراء ، وجواريفها ، والكراسى القماشية ، وشمسيات البحر الملونة ، وكل عينات حواشى الوعد بإجازات الشاطىء ، ورمالها وأمواجها المزدحمة ، رأى مايوه بكينى مختزل (كذا) جدا » .

وعندما تنتقل اللغة لتصبح نتاج اندفاعة ، فإن الراوى يعهد إلى ذاكرة بطله ، وإلى مونولوجه الداخلى ، بمهمة توسيع الإطار الزمنى للرواية ، بحيث تدخل فيه أزمنة متعددة ، ومتباعدة . ومن هذه الزاوية ، تبدو الرواية كأنها خليط من الأحداث . وتركيبة كهذه نجدها فى كل رواية تسعى إلى استعادة حياة بأكملها من خلال سرد أحداث قليلة ، وقصيرة المدى [٢٠] .

واللغة تنقسم بشكل عام داخل الرواية إلى : لغة سرد ، ولغة مونولوج ، ولغة ديالوج . وينتج عن هذا التقسيم ظهور ثلاثة مستويات للجملة : تفسيرى ، وانفعالى ، وإبلاغى . فالجملة فى لغة السرد تعتمد أساسا على المستوى التفسيرى . بينما تعتمد الجملة فى لغة المونولوج على المستوى الانفعالى . وعندما تنتقل الجملة إلى لغة الديالوج ، فإنها تعتمد المستوى الإبلاغى [٢١] .

والتقسيم السابق ـ لأغراض الدراسة ـ يعتمد أساسا على القاعدة العامة التى تربط كل جملة بمستوى ما ، داخل إطار الأغلب والأعم . ولعل التداخل الشديد بين لغتى السرد والمونولوج بالذات اللتين يصعب فصلهما بالتلقى المباشر ، هو الذى يجعلهما ـ فى أحيان كثيرة ـ يتبادلان مستوييهما .

ولعل أهم ما تتميز به اللغة عند إدوار الخراط أنها « لغة اعتراضية » ، نتيجة لازدحام الفقرة الواحدة بالكثير من الجمل الاعتراضية الكثيفة والمتعاقبة :

« فوضى الذكرى الفيزيقية ـ وحدها ـ حاضرة أبدا ـ تستعصى على التناول ـ وعلى التحكم ـ وعلى الإرجاع إلى الوراء ـ فيها تمرد ، وصلف لا يستذل » .

ففى الفقرة السابقة ، تكون الجملة الأساسية هى : «فوضى الذاكرة الفيزيقية ، فيها تمرد وصلف لا يستذل» . إلا أن هذه الجملة « القاعدة » تحولت إلى مايشبه الاستثناء ، حين احتشدت بخمس من الجمل الاعتراضية ! !

إلى جانب السمات السابقة ، فإن اللغة داخل الرواية لها ملامح متميزة ناتجة عن ثقافة إدوار الخراط المتأثرة بكل من : الموروث ، والوافد الذى له قوة الموروث . فالموروث (القبطى والمسيحى) يحيل الكاتب إلى تراثه القبطى (الأسلوبية الفرعونية ، خصوصا كتاب الموتى) ، ثم إلى تراثه المسيحى (اللغة الإنجيلية ، واللغة التوراتية) . أما ثقافة الوافد ، فإنها تحيله إلى اللغة الصوفية .

إن الملمح القبطى للغة الرواية ـ الذى لا يختلف عن الملمح المسيحى ـ يعتمد أساسا على « تأبيد » الزمن ، وتقديس الموت ، وتمجيد الآلهة . ومن خلال تلك النظرة تبدوالحياة بأكملها ـ وكذا العالم ـ مجرد

طيف عابر . وهذه النظرة هى التى تصبغ النص بالملمح الجنائزى : « أرضى الطهور .. عندما يدخلك رمح رع المشرع الحارق تتقدسين ، وكل الاستباحات تتطهر » ، « أريد نظرتك إلى باقية فيما وراء الجسد .. فيما وراء الموت القريب .. ليس لنا موت كلانا » ، « فى الحضور الدائم للزمن الآخر ، أراها فى نقائها » ... إلخ .

أما الملمح الإنجيلى فلا يختلف دلاليا مع النظرة القبطية ، الا أنه على المستوى الأسلوبى يعارض لغة العهد الجديد : « كأنه يرى ـ من فوق ـ جموع الشياطين الصغيرة تتزاحم حول فوهات المغاور الآمنة بمحبة الرب » ، « كان آدم الأول النورانى هو العقل . أما آدم الثانى فقد كانت له هبة الروح ، وظهر فى اليوم السادس . وكان آدم الثالث أرضيا ، وظهر فى اليوم التاسع والأخير ... » ، « العيد لا يأتى بعد ، على أننى أقيم له صلاة البرمون ، التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم » .

إلا أن تأثر الرواية بلغة التوراة ، ينتقل ليصبح تشربا أكثر منه تأثرا . إن لغتى السرد والمونولوج حين تتبنيان المستوى التفسيرى ، فإن لغة العهد القديم ـ خاصة سفر الجامعة ـ تطفو على السطح : « اليأس قائم لا يحول .. كأصحاب الخرق والمرقعات أصرخ .. أيها الناس اقتلونى .. فيم تجدى الصيحة الساقطة سدى ؟ من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » ، « مدينة الحدائق اللفاء أشجارها متدلية بثمار الخطية ، وجياد المركبات الصاهلة على رخام الطرق الملوكية ، مازال فى حنايا هذا الجسم المعذب فى البرية ، غاديا صوحته الصحراء وشهوة القداسة » ، « براهين القلب ليست بمنأى عن العطب ، لماذا الشماس وتشبيت الألم ؟ كلها لاتحتمل » ، «كل شىء يخوننى وأنا أخون كل شىء » ، « إذا هربت من الرحمة ، فالرحمة تهرب منك » ، « يشق النداء قلبى شقين لا التئام لهما » ، « ليس إلا الحيف والجموح والانشداد والانتهاك ، ووطأ زهر القلب ، وقمع الوردة الساطعة » ، « فى هذه المحنة المتصلة ، حيث الفرح قليل . وحياتى ؟ هذا العطب فيها من الأول ... الآن طاحت الأحلام والمنى ، ودرست رسوم الأخيلة » ، « أعرف أنه ما من صوت يجيب على صوتى .. لا يسمعنى من أحبهم .. مازلت أضرب فى ساحة الأشواق الشاسعة ، لاأرى لها شطا ولاحافة » .

ولئن كانت النظرة إلى العالم فى سفر الجامعة تختزل إلى تعبير « باطل الأباطيل » ، الذى يتردد بشكل كثيف خلال النص التوراتى ، فإن تعبير « اليأس » يتخذ نفس الدور فى رواية (الزمن الآخر) : « اليأس قائم لايحول » ، « ولم يعد لليأس الحق الآن فى أن يصرخ . إنه كامل » ، « اليأس الشخصى لم يعد بريئا » .. إلخ .

إلا أن تأثر الرواية بلغة العهد القديم ينتقل من حالة التشرب بسفر الجامعة ، إلى حالة التشبع بسفر نشيد الإنشاد ، خصوصا حين يسيطر الفرح على علاقة ميخائيل برامة : « أنت الفرح الذى فى هذه الحياة » ، « كأس من خشب ، مستوحش النبيذ أنت . طلبت نفسى فسفحتها لك » ، « جلست على عرش ساقيك الذهبيتين ، الذى تحيط به النيران والشاروبيم » ، «سريرى أخضر . عطرت فراشى بمر وعود وقرفة ، وحبك ثمرة حلوة فى حلقى » ، « رفع ساقيها العبلتين . استسلامهما هبة وعطية . الوردة السوداء المضرجة ، يلتفها الهدب المخملى الغامض . تفتحت له أوراقها الغضة ، التأمت عليه ، وتقطرت بنداها » ، « ألن يشرق علىّ نهداك ساطعين بأمجادهما ؟ » « بخور الصندل والمسك المضطرب الذى يصعد ، ويظل معلقا ، لا يصل إلى حضنك » ... إلخ.

والملاحظ أن السمة الأساسية فى تعامل إدوار الخراط مع لغة الموروث ، أن معارضتها تكون على المستوى الأسلوبى فى كل الحالات ، وفى بعض الأحيان فإن المعارضة تشمل المستوى الدلالى أيضا . وهذه السمة تنسحب على التفاعل مع لغة الوافد التى أصبحت موروثا بدورها . وإذا كان إدوار الخراط قد اختار رافد اللغة الصوفية بالتحديد من ثقافة الوافد لمعارضتها ، فإن هذا الاختيار لا يتعارض مع الإطار العام للموروث ، لكنه يكمله . فإذا كانت ثقافة الموروث تطمح إلى الفناء الدنيوى بغرض الخلاص ، فإن الصوفية تطمح إلى الفناء الدنيوى بغرض الوصول . ولغة الرواية لا تنحاز إلى رؤية صوفية بعينها ، لكنها كانت إطاراً لنظرات صوفية عدة ، على المستوى الأسلوبى أو المستوى الدلالى . والملاحظ أن بعض المصطلحات الصوفية تأتى بدلالتها نفسها : « الفرح – السكر – الأحوال – التحقق – الواحدية – ... إلخ » والرواية حين تعارض لغة النفرى على الأخص ، فإنها تهدف إلى المطابقة معها على المستويين الأسلوبى والدلالى : « أسلم نفسك لى ، تجد نفسك وتجدنى » ، « عندما أفر منك ، أفر إليك » ، « على شفتيك وحدها أصطلح مع اسمى . لاصلح لى مع غربتى عن نفسى » ، « حين أجدها أجد نفسى ، وحين أفقدها أفقد نفسى » . ونحن نجد مشابهة أحيانا مع أسلوب ابن عربى : « لأنك عند كمال التحقق ، تبقين شوقا غير متحقق . وصبوة قابلة للتمام » ، « متوهجة فى سريرتى .. جوهر واحد يحتمل المغايرة ولايحتمل إلا الواحدية » ، « أعب من النهل الطامى بالرحيق المسكر ، وأظل عطشان أبدا . ما أقسى حب الورد والظمأ .. اشتياق لا يسكن، ولا يهمد » . وعندما تنتقل العلاقة بين ميخائيل ورامة إلى ما وراء الفرح ، فإن شطحات أبى يزيد تلقى بظلالها على لغة الرواية : « عندما تسكنينى ، أشهد بنفيك . ولست بقادرة – وأنت معى كلية القدرة – أن تسلبينى إياك » . إلا أن النظرة الصوفية الكلية يتم معارضتها بالتعبير : « سكر الهوى ، وسكر الخلود .. أنىّ لى أن أفيق من السكرين » (٢٢) .

إن معارضة لغة الرواية – دلالياً وأسلوبياً – لكل من لغتى الموروث والوافد ، تمثل سمة أسلوبية أساسية لدى إدوار الخراط بشكل عام . ولئن كنا قد عرضنا بعض النصوص – على سبيل التمثيل – لتأكيد تلك المعارضة ، إلا أن مجرد العرض ليس كافياً ، حيث تتطلب هذه الظاهرة دراسة لغوية مقارنة .. مستفيضة ومتخصصة ، مما يضيق عنه المجال فى هذه الدراسة .

الهوامش :

(١) **الواقعية فى الإبداع الأدبى** ، صلاح فضل ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٣٧ .

(٢) نفسه ، ص ١٧٥ .

(٣) **نصوص الشكلانيين الروس** ، ت : إبراهيم الخطيب ، ص ٢٥ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، المغرب .

(٤) **الرواية التاريخية** ، تأليف : جورج لوكاتش ، ترجمة جواد الكاظم ، ص ١٢٨ .

(٥) كتاب الكرمل رقم (٢) ، **محطة السكة الحديد** ، تأليف شمعون بلاص ، ص١٣٧ .

(٦) **الخطاب الروائى** ، تأليف : ميخائيل باختين – ترجمة محمد برادة .

(٧) نفسه – ص ٦١ .

(٨) **الواقعية فى الإبداع الأدبى** ، ص ٨٧ .

(٩) **الخطاب الروائى** ، تأليف ميخائيل باختين ، ت : محمد برادة ، ص١٦٣ ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة .

(١٠) وردت هذه العبارة فى الطبعة الأولى من الرواية السابقة **رامة والتنين** .

(١١) **جيمس فريزر : الغصن الذهبي** ، ترجمة : أحمد أبو زيد وآخرين ، جـ ١ ، ص٢٢١ .
(١٢) وردت هذه العبارة على لسان ميخائيل في **رامة والتنين** ، الطبعة الأولى ، لبنان .
(١٣) كتاب الكرمل رقم (٢) صادر عن مجلة الكرمل ، ت : شمعون بلاص ، ص ١١٥ .
(١٤) نفسه ، ص ١٩ .
(١٥) نفسه ، ص ٧٤ .
(١٦) **قضايا في النقد الأدبي** ، تأليف : ك . كالفن ، ترجمة : د . عبدالجبار المطلبي ، ص ٢١٧ .
(١٧) مفهوم بارت في **الكتابة في درجة الصفر** أن الفن نتاج اندفاعة وليس نتاج نية .
(١٨) يقصد بالتجنيس التشابه الشديد في الصوت مع اختلاف المعنى ، وذلك في مثل قول الأعشى :

ولقد غدوت إلى الحانوت يتبعني ... شاوٍ مشلّ شلولٌ شلشلٌ شولُ

ص ١٢٨ ، **بناء لغة الشعر** ، تأليف جون كوهين ، ت : أحمد درويش .
(١٩) كتاب الكرمل رقم (٢) ـ ص ٣٣ .
(٢٠) **التجربة الخلاقة** ، تأليف : س . م . بوردا ، ترجمة : سلامة حجاوي ـ ص ١١٧ ، دار الحرية بغداد .
(٢١) **الخطاب الروائي** ، ص ٢٢٠ .
(٢٢) النصوص الواردة للاستشهاد بين الأقواس كلها من رواية **الزمن الآخر** ولم يتم الإشارة إليها في الهوامش لكثرتها .

مراودة المستحيل وقصـــد القيمـــة

قراءة فى نص بدرالديب (من تجارب قمر الزمان)

ـ قصص واقعية من ألف ليلة وليلة ـ

السيد فاروق رزق

(من تجارب قمر الزمان ـ قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) ، هو النـص الذى يشـغل الفصـل الرابـع (تقرير المستحيل) فى كتاب (المستحيل والقيمة) ، لبدر الديب .

ويضم النص نفسه أربعة كتب هى (ليلة المستحيل ـ جوهرة الضياع ـ مراتب الوجود ـ مرايا الماضى) .

وقبل أن تخدعنا مسألة الثنائيات ـ والرباعيات ـ لنقفز إلى استنتاجات مألوفة ومعروفة سلفاً ، فلنتأمل تلك التناقضات التى يحفل بها وبصراعاتها النص ، بل حتى العنوان نفسـه الذى اختـاره الكاتب لهـذا الجـزء من الكتاب (تقـرير المستحيل) ، أو العنوان الجانبى للنص (قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) . فذكر المستحيل بما يتضمنه من معنى معجمى يشير إلى التحول والتغير وما يوحيه فى عقولنا من خيالات غامضة وملتبسة دوماً ، كل ذلك يتناقض مع صورة الثبات والوضوح التى قد يشى بها عنوان : « تقرير المستحيل » .

ويضيف العنوان الجانبى تناقضاً آخر بين ما نعرفه ـ أو نظن أننا نعرفه ـ من « قصص واقعية » ، التى قد يتسع معناها ليشمل أنواعاً عدة ومتباينة من القصّ ، وبين قـصص (ألف ليلة وليلة) التى تندرج تحت نوع محـدد من الأدب الفـولكلورى هو المعروف بالحكايات الشعبية . فهل هذه التجارب تمثل فعلاً قصصاً واقعية ، وأى معنى من معانى الواقعية هو المقصود ، وأى واقع تمثله ؟ أهو واقعنا .. أم واقع مَنْ كتبها ـ أو كتبوها ، أو هو الواقع النصى الذى تفترضه « تجارب » قمر الزمان نفسـها ؟ هل يمكن تقرير المستحيل فى إطار محكوم بواقع ما ، أم أن المستحيل يفترض أيضاً واقعاً ما يتجاوز ثنائيـة الوجود والوعى به ، ويبـدو برغم حضوره الدائم مستحيلاً هو الآخر ، لأن حضوره لا يعنى خضوعه وإمكان القبض عليه أو الإمساك به ، لكنه ينطوى أيضاً على قدر موجع وغير محدود من الغياب .

« ووقفت أرقب طائرى الأخضر
يتحرك على حافة النافذة

وجوهرتي في منقاره الأبيض

واضحة قريبة بعيدة كالمستحيل » .

كأن هذه هي إحدى الصور القبلية في لاوعي كل منا ، بل في لاوعي الكتابة نفسها . فكل كتابةٍ هي نفسها مراودة لذلك المستحيل ؛ حلم بالإمساك به ، لذا تمتد الأيدي بشوق له ولهفة عليه ، وشعور موجع بألم ممضٍ لا ينقضي ، وحرمان لا نهاية له ، ولا سبيل لتعويضه أو إنكاره والكفّ عن مطاردته .

هل نحن إذن إزاء أساطير قد صارت حقيقة معيشة وقريبة لراويها ومتلقيها المفترض ، ومن ثم أصبحت هي ما يعرفه كل منهما من قصص واقعية . أم أننا إزاء قصص واقعية تخفّت وراء قناع الأسطورة ، واستترت تماماً حتى امتزج الوجه بالقناع ، فما عاد لانفصالهما معنى أو حتى ضرورة ، بل صار كل منهما حكاية شعبية ، وواقعاً فردياً في آن ، وجهاً يختفي خلف نفسه ، أو قناعاً يتوارى وراء قناع آخر في دائرة لانهاية لها ولاتكرار فيها .

تلال التاريخ :

تبدأ « تجارب قمر الزمان » بحكايا أبيه الملك شركان « على تلال التاريخ » ،

« على تلال التاريخ

في غير ما هو مسجل من صفحات » (ص٥٩) .

هكذا يكون الأب منفياً منذ البداية خارج الكتابة ، ومن ثم محكوماً عليه بالوجود الممكن ، غير قادر على أن يتحقق برغم امتلاكه « كل شيء » تقريباً « كانت له السيطرة والحق » . كان يملك ، لكنه لم يستطع أن يخرج من دائرة الزيف التي تحيط به ، من انقسامه إلى وجود ووعي محاصر بذلك الوجود نفسه .

« ولم يكن يرى في الأرض

بين البحور ،

غير ظلال نفسه التي لا تهدأ » .

وحين يقع الابن « قمر الزمان » في هوة الزيف نفسه يتساءل : « هل أصبحت أرى فلا أرى إلا نفسي ؟ » (ص٧٩) .

ويعرف أنه مقبل على خيانة الروح . وكأن الامتلاك والتذكر والتفاف الروح حول نفسها في صورة تأبى رؤية ما هو كائن في الخارج ، أو تعرفه والامتزاج به، هي خيانة أيضاً لهذه الروح نفسها لأنها تتضمن إنكاراً للوجود ، ونشداناً « لمستحيل بلا قيمة » .

كان الأب « يصنع في كل يوم حروباً

لم تكن لأحلامه حدود » .

وكأن تلك الحروب جزءٌ من أحلامه ، أو كأن أحلامه هي الحروب نفسها ، ولم يكن في حروب أحلامه أو في أحلامه التي كانت هي نفسها حروباً فعلية ، قيمةٌ تتعدى مجرد الفعل ، إنه « يفعل » ، لكن ليس لما يفعله من حروب أو أحلام قيمة تتعدى مجرد امتلاكه « السيطرة » ..

« وكنت أعرف ماذا يفعل ..

ولكن لا أعرف لماذا يعود أو يذهب » (ص٦٢) .

وجود الملك شركان إذن كوجود الموج والعواصف والأعاصير ، تعرف ما تفعله ، وما يمكن أن تفعله ، لكننا لا نعرف أبداً ـ على وجه اليقين ـ لماذا ؟

« كان أبي كالشر المطلق

نصف الوجود » .

كأن الأبّ قد ارتضى لنفسه أن يقضى العمر سعياً وراء مستحيل بلا قيمة » ،

« فى كل أرض كان أبى قد ترك خراباً
ليس بعده خراب » .

هل هذه هى النهاية نفسها التى تنتظر الابن حين يستبد به ..

« الشوق الأثيم
إلى محض المستحيل » .

أهذا الشوق « سعى » لامتلاك المعرفة أم هو نتيجة لها ؟

المعرفة والقول :

وفى كل يوم تتكرر صرخة أبى « كأننى لاأعلم » . كان الملك شركان « يعرف » لكن معرفته لاتحول دون تلك النهاية التى « يعرف » أنه سوف يلقاها ، فمعرفته سعى لامتلاك مستحيل يعرف أنه لن يدركه ويعرف أن كل ما أدركه منه قبض الريح ، إنه يعرف خواء عالمه واستحالة امتلاك القيمة فيه ، لكنه يقبل تلك المعرفة ، وكأنها المستحيل الوحيد الممكن له أو المكتوب عليه . إننا لا نعرف شيئاً عن الأب سوى أنه قد صار « .. كالشر المطلق ، نصف الوجود » . أما الابن فهو يبدأ بمعرفة « نصف الوجود » الذى احتله الأب .

« ولم أكن أعرف من نصفه الآخر
غير الظلمة والحلم الفريد
بأننى رغم كل شىء
قد أكون شيئاً آخر » .

ومن هذا الحلم تنشأ تلك المعرفة المبهمة بأن هناك « أخرى » ، جزءاً آخر منه ، امرأة أو دنيا .. « لا أعرف من هى » .

تبدأ المرأة / الصوت فى الظهور ، وفى الكشف له عما يدور فى ممالك أبيه ، والفظائع التى اقترفها رجاله فى كل مكان ، لكن ما يفزع قمر الزمان حقاً هو اكتشافه « للجوانب الثلاثة لكل حديث » : القول والقصد والفعل .

هذه العناصر الثلاثة هى التى تصنع تجربة السرد المخيفة ، فالفعل الحسى المباشر لا يخيف لأنه فقط موجود . أما السرد فهو ذلك الفعل الواحد المتعدد ، القول الذى يسجل فعلاً مفترضاً حدوثه فى ماضٍ يؤطره فعل الحكى القائم فى حاضر السرد ، وإذا ما كان هذا السرد مكتوباً انقسم ذلك الحاضر نفسه إلى زمنين ، حاضر خاص بالرواية ، وما يفترض من إطار زمنى لحكايته ، وحاضر آخر مرتبط بالقارىء ، وعلاقته بالنص الذى يقوم بتلقيه ، ومحاولته الإمساك بذلك المستحيل « القصد » الذى ينطوى عليه القول ، والذى ربما قد تغير بمجرد تحوله من مجرد نية ينطوى عليها ذهن القائل ، لسرد تشارك فى صياغته اللغة وتصنع به وبما قدر ما يصنع فيها ، « فمجرد القول » ــ كما يقول حاسب كريم الدين ــ « تجديد لواقع يخلو منه القول » . نحن نتكلم عن شىء ، ونظن أن ما نقوله هو الشىء نفسه موضوع القول ، بينما ما نقوله عن الشىء يظل دائماً « عنه » ، ومن ثم خارجه . أما المعرفة الحقيقية فهى تلك التى تنطوى على توحد بين المعرفة والشىء موضوع المعرفة ؛ كأن الموضوع هو فقط ما نعرفه عنه ، أو كأننا لا نعرف سوى موضوع هذه المعرفة المستحيلة بل إن العارف نفسه يبدو كأن ليس له وجود آخر وراء هذه المعرفة أو بعيداً عنها .

« وكانت يدى تعرف قبل أن تلمس
وتصنع باللمس كل ما تعرف وما تريد »
(ص٦٨) .

هكذا تتخلق « سكينة » ، بلمسات المريد الذى يكتشف فى نفس لحظات الخلق هذه ، إنه ليس شيئاً

آخر سوى ما يخلق أو يصنع بيديه « فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أننى سأموت » .

حين التقى قمر الزمان بسكينة عرف المستحيل الذى تنتفى عنده حدود الجوانب الثلاثة لكل حديث ، « القول والقصد والفعل » ، عرفه توحداً يتجاوز الزمان والمكان ، « وليس فيه ازدواج بين القول والفعل ، ولاسطح يفصل بين الداخل والخارج » (ص٦٦) .

هكذا تتحدث سكينة التى تشكلت بلمساته وتخلقت فيه قبل أن يعرفها . قالت :

« جهادك وجهدك سعادتك بى ، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى ، وعندما يطلع الصباح ستلقى العالم بوجه جديد .. » (ص٦٩) .

فسكينة لا تعرف فقط ما يحدث وما تخفيه النفوس أو تنطوى عليه السرائر ، لكنها قادرة أيضاً على أن تمد البصر لتستشرف المستقبل ، وتتنبىء به ، إنها تعرفه وكأنه حاضر معها أو فيها ، لكنها لا تملك أن تفعل شيئاً لتغييره أو إعادة صياغته ..

«قالت : سيكون لك أبناء من غيرى

قلت : لماذا تحكمين على بما لا أعرف ؟

قالت : أنا أعرف ، وآلامى بما أعرف لا تطاق » (ص٧٠) .

كأن المعرفة لا تنفصل أبداً عن الألم ، وهى الثيمة التى تذكرنا بعمل كلاسيكى مهم جداً لقراءة بدر الديب ، هو (أوديب ملكاً) لسوفوكليس ، الذى تربطه وشائج قوية بنصى بدر الديب (حاسب كريم الدين) ، و(قمر الزمان) ، لا يمكن اختصارها فى مجرد تكرار لبعض الموتيفات الرئيسية أو الثانوية ، أو فى اتخاذ أحد فصول « إعادة حكاية حاسب كريم الدين » ـ [الفصل الحادى عشر] ـ الحكمة الأخيرة فى (أوديب ملكاً) ، عنوانا له « لاتحسبن أحداً سعيداً حتى يموت » .

وثيمة اقتران المعرفة بالألم : « أن تكون حكيماً يعنى أن تتألم » ، تتحول فى نصى بدر الديب إلى مجموعة من الأسئلة التى تسبح فى فلك وتدور حول نواة مفترضة ومتوهمة أبداً ، فالألم ـ عند بدر الديب ـ ليس مجرد ثمن يدفعه المرء كى يدرك المعرفة ، بل إن طلب المعرفة ينطوى على إدراك من النفس بأنها إنما تطلب الألم ، أو إدراك من الوعى بضرورة الخلاص من محض الوجود ، كى يوجد هو . إذ يبدو أن تفجر الوعى مرهون بالعدم ، أو أن العدم هو الذى يوجد فينا إدراكاً بأن هناك وجوداً . هكذا لا يبدو أوديب / قمر الزمان يتألم فى سبيل أن يدرك المعرفة على نحو غائى واضح بسيط ، بل إنه يخوض رحلته المقدرة بين مراتب العدم بوصفه شرطاً ضرورياً ومفروضاً لتفجر الوعى فيه . وتنبع المأساة من إدراك الوعى المنصب على ذاته ، إنه خالق العدم والمعذب به فى آن .

قد تكون رحلة قمر الزمان سعياً وراء كأسه المقدسة Grail quest [1] ، تلك الكأس المراوغة التى كلما شعر أنها قد دنت منه مد يديه ، فوجدها تزداد نأياً عنه وجفاء له ، وكأنما سعيه كله مراودة لتلك الكأس المستحيلة .. وكأن تلك الكأس نفسها لا تمنح المرء سوى معرفة ممتزجة بالألم والحزن معاً . تتوزع حياته دائماً بين جهل بالمعرفة ومعرفة بالجهل ..

« هل أنا من جديد ، هذا الذى يعرف ولا يعرف إلا ما لا يعرف » .

هذه العبارة الملتبسة قد تشير إلى أن كل ما يعرفه هو محض جهل ، ومن ثم فهو جاهل ، وهو يعرف أنه جاهل ، وهو يعانى من معرفته هذه ، وكلما ازدادت معرفته ازدادت معرفته بجهله . أو لعله يعرف بالفعل ، لكنه لا يعرف أنه يعرف ، وإنما ينظر فيعرف ما فى سرائر النفوس ، ويستشرف ما ينطوى عليه الزمن الآتى ، دون وعى أنه بذلك يطلب المستحيل ويتخلى عن الممكن ، أى أنه يترك المتاح دون أن يدرك أنه ما يعرفه ، وإنما

ينصرف إلى ما يجهل ، غاضاً بصره عما يدرك أنه الممكن والمتاح ، وما يملكه فعلاً ، ليطارد ذلك المستحيل الذى يجهله ، والذى يكلفه فى النهاية « كل الحياة » ..

ـ جوهرة الضياع

« عندما كنت فى حضنى رفضت لى

أن أختفى أو أظهر كما يريد المستحيل

وأردت أن تصنع المستحيل عاجزاً عن أن

تقبله » (ص١١٤) .

عرف قمر الزمان المستحيل بل صنعه ، لكنه لم يعترف لهذا المستحيل بحريته اللامحدودة ، أراد للمستحيل أن يكون مقيداً بالمكان والزمان ، فتبدد ما صنع وصار فقط مجرد ذكرى ، بعض من ماض انقضى وأنى له أن يعود ..

« وعندها يصبح المستحيل ماضياً ،

لا يعود ممكناً أو كائناً .

فمرايا الماضى تصرع المستحيل وتقتله » (ص٧٨) .

كأنّ المستحيل لا يكون قائماً إلا فى لحظة ما ، هى لحظة الكمال المطلق التى تستعصى على آلة الزمن ؛ لحظة حرة تتجاوز حدود كل زمان ومكان (٢) ، ما إنْ تؤطرها الذاكرة حتى تنتهى وتمحى ، كأننا إذ نتذكر ننقض ما كان ، أو نظن أنه كان ..

« وحدثته ، وأنا أنتفض ، عن ليلة المستحيل ،

وكأننى أريد أن أخلص منها للأبد » .

هكذا يروى قمر الزمان لدنيا زاد (٣) أخبار سكينة وما كان له معها ، فكأنه يتنازل عن المستحيل الذى أدركه وما استطاع عليه صبرا ، لكن شوقه إلى المستحيل لم ينقطع ، فإذا به يترك دنيا زاد نائمة ، ويتخلى عما هو بين يديه ، ليتأمل الجوهرة ، ثم يتبعها وهى فى فم الطائر ، فى رحلة هى عين المستحيل ذاته ..

« وإذ بالطائر يتكلم من داخلى فيقول

لقد آن الأوان لأن تتبعنى إلى كل مكان

فى رحلة للضياع لن تنتهى .. » .

مراتب الوجود :

ليست هذه الرحلة سوى العودة إلى تجربة الخلق الأولى بل لما قبل الخلق ، إننا إزاء العناصر الأربعة للوجود (الماء والتراب والهواء والنار) . إنها العودة لما قبل الذكرى والمعرفة والأسماء . إنها نقطة الصفر ، أى محض الوجود ..

« لم يكن هناك موضوع للبصر أو الذكرى

لم يكن هناك أمام أو خلف ،

وامتلأت روحى بهذا القدر من الظلمة ،

الذى كله وجود » (ص٩٦) .

هكذا تجاوزت الظلمة كل تصور للزمان والمكان ، فكأن العالم قد عاد جنيناً لم يزل بعد يتخبط فى لجج « الظلمة المائية » . فهل يكتفى قمر الزمان بهذا الوجود ، أم يقوده الشوق المستحيل لأن يعرف ، ولأن يكون ما يعرف ، إلى بذل تضحية أخرى ليست سوى الوجود .. كل الوجود ؟

فى انتقال الراوية بين مراتب الوجود المختلفة يشهد عدة تحولات ، هو نفسه بطلها .. فهو ينتقل من حال إلى حال ، وفى كل مرة يتم مسخه إلى عنصر جديد ليكون هو ما يحيط به نفسه ، ويظل السؤال هل هذه التحولات « أمثولة » Allegory يشير كل عنصر من عناصرها إلى فكرة أو عنصر ما موجود خارجها ؟ أم أنها تشير فعلاً إلى تجربة واقعية ، بمعنى ارتباطها بالواقع الذى يخلقه أو يعيد صياغته النص نفسه ؟ وهو السؤال نفسه الذى يمتد ليشمل تجارب قمر الزمان كلها

وقصصه « الواقعية » . إن براعة بدر الديب ـ الفنان لاالفيلسوف ـ تتجلى فى قدرته على الاحتفاظ بذلك التوتر الناتج عن عدم استطاعة المتلقى الوصول إلى إجابة محددة حتى بعد الانتهاء من قراءة العمل . فهناك عدد من الإجابات الممكنة عن هذا السؤال ، لكن يظل كل منها محض احتمال لا يوجد فى النص ما يؤكد صحته تماماً أو ينقضه وينفيه نفياً قاطعاً . بل هو جائز ومقبول ، بالضبط كأى قول يعارضه أو ينفيه .

* **عناصر الوجود :**

(١) المـــاء
« وظلت مياهى التى أصبحتها
تحركنى فكأننى أمتد أو أطوى
فى داخلى ، الذى لا أعـرفــه ، أطراف
المكان، ليصبح مجموعاً فى لحظة ، هى
كل الزمان .. » (ص٩٦) .

(٢) التـــراب
« أنا الواقع فيه هو كل المكان ،
وأنا الذى أتحول هو كل الزمان .
ويتحرك لون من الوعى لا أعرفه
بأننى هو الطين الذى أنا فيه » .

(٣) الهـــواء
« هيا تقدم وارتفع
فأنت الآن هواء لا يمسك به شىء » .

(٤) النـــــار
« كـانت النار ، نار خـالصــة بلا حس
ولا وعى ،
وكان الضوء الذى تشعه ،
لا يسقط إلا على نفسها » ..

* * *

« هل يمكــن للوعى ألا يقع إلا على
ذاته » ؟

* **العودة :**

« وعرفت أننى لا يمكن أن أكون ،
غير هذا الوعى المحدود بالزمان والمكان .
ووجدت نفسى أتهادى ساقطاً .. » .

هكذا يتشكل الوعى بالزمان والمكان عاجزاً عن أن يكون محض وجود ثابت فى أحد هذه العناصر الأربعة . إنه يظهـر فى صدمـة الخـروج من الماء ، والاصطدام بالطين أى حاصل امتزاج التراب بالماء ، « يتحرك لون من الوعى » .. مجهول لدى قمر الزمان نفسه ، إنه هو الطين الذى فيه . لعله إدراك أو حدس مباشر بأن الرحلة إنما هى فى داخل الذات الآثمـة التى تتـعرف فى كل مرتبة من مراتب الوجود عجزاً آخر فيها . تقول سكينة :

« .. أريدك أن تجرب
وأن تعرف هذا العجز الذى فيك
لأن تكـون .. بعـد أن عـرفت عـجـزك أن
تحب » .

أليـست تجربة الوجـود الإنسـانى هى ـ فى أحـد جـوانبـهـا على الأقل ـ تشكلاً للوعى المرتبط بالمكان والزمـان ، ومن ثم تخلياً عن ذلك الالتحـام والتـواصل المتحقق لكل موجود فى ذاته . إن الوعى يبدأ منكفئاً على ذاته ، إدراكاً أولياً بأننا ما نعرفه نفسه أو بأن ما نعرفه ليس سـوى أنفـسنا .. « هل يمكن للوعى ألا يقع إلا على ذاته ؟ » .

ثم تظهر الذاكرة ، وكأنها تضمن وجوداً مفترضاً ـ وواقعياً دائماً ـ للعدم ، إنّ الذاكرة تنطوى على الوعى بأن ما يتذكـر ـ أو ما يفترض أنه كان ـ لم يعد موجوداً، ومن ثم يصبح الإحـسـاس بالفـقـد هو أعلى مـراتب الوجود ، غير أنه ليس سوى وعى بالعدم ![٤] .

وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يستـعيد البطل جوهرته ، فى اللحظة نفسها التى يثق فيها أنه « لايمكن أن يكون » ، وكأن الجوهرة ـ التى يكتشف فى النهاية أنه كان مكتوب عليها اسمه ـ رمز للمستحيل ، الذى ما إن يُدْرَك حتى يضيع ، وما إن يستعاد حتى يفقد قيمته ، لأنه لا يرى سـوى منعكسـاً فى مرايا الماضى و« مرايا الماضى تصرع المستحيل وتقتله » .

لكن هل الجوهرة رمز للمستحيل الذى نصنعه بأيدينا أو نتوهم أننا قد صنعناه ، أم هى صورة الكمال التى تدفعنا لأن نخوض مراتب الوجود ، وتأبى إلا أن ننالها .. نمسكها حتى ولو أمسينا على أطراف العدم . كأن الجوهرة إنما وجدت لتضيع وتدفع بقمر الزمان لأن يتبعها فى رحلة الضياع التى يعرف بعدها أن الزمان والمكان قد لعبا به ، وأن دنيا زاد التى عاد إليها لن تكون التى تركها إلا إذا قبل النسيان ، وتخلى عن رغبته فى أن يعرف ، وكأنه مطالب هنا أيضاً بأن يختار بين الوعى والوجود ، بل إنه يتجاوز هذا كله ، فلا يكتفى فقط بمعرفة ما كان ، وإنما يطلب أن يكونه .

« أنا لا أريد أن أعرف بل أريد أن أكون
كل هذا الذى كان ، وأن أراه
مـلء العـين ، وأن أسمعه بكـل أذن »
(ص١٢٠) .

هكـذا يتبدل موقـع الجوهـرة الرمزى ، تقول دنيا زاد :

« .. أصبح الكل ملكك من جديد حتى الجوهرة » .

لقد صارت الجوهرة هى المتاح والممكن ، بينما النظر فى « مرايا الماضى » هو المستحيل الذى لم يعد قمر الزمان يطلب غيره ، برغم أن إدراكه يعنى قتل المستحيل نفسه ونفى القيمة عنه ..

« وكأن الذى كان أيام الضياع ،
هو كل الذى أريد أن أكونه أو لا أكون » .

أليست هذه صورة « واقعية » نعيشها وندركها كأننا لا نفعل سوى أن نطلب تلك المستحيل مهما كلفنا من عذاب ، ومهما خسرنا فى سبيله « .. من حب أو وجود أو معرفة » . ألم أنه صورة لما نتمنى أن يكون واقعاً ، نقطة الحبر التى تتحول إلى مرآة ، ينظر فيها المرء فيرى ما كان .. بينما حياته تذوب فى نقطة الحبر هـذه وتمضى ، وهو ينظر إليها « عارفاً أنها لن تعود » .

هكذا خسر قمر الزمان سكينة التى جاءته فى النهاية « فى ثياب عجوز هالكة » ، « بفم متهدم الأسنان » ، وأعطته ما ختم به مأساته ، فرأى المستحيل الذى طلب ، وشهد دنيا زاد تمسخ بجعة بيضاء ، وتتركه لتمضى بلا عودة . إنّ القسوة التى يحويها المشهد الأخير ـ غرز الإبر ـ تعيد إلى الذهن تلك الرحلة الخيفة بين مراتب الوجود ، فهى الصورة المقابلة ، المستحيل ـ بلا قيمة ـ الذى يطلبه الوعى ، ولا يعثر عليه إلا بين مراتب العدم ، فكلما ازدادت القسوة ، كبرت الخسارة وارتفع الحس بالفقد .. حتى تصير الجوهرة فى النهاية رمزاً للمستحيل بلا قيمة ، الذى لم يعد حتى مستحيلاً .. بل صار مجرد ذكرى للمستحيل، وصورة لكل زيف يقدمه لنا الواقع على أنه القيمة أو المستحيل .

*

فى الأسطر الأخيرة من تجارب قمر الزمان تعليق ختامى لسكينة التى تقوم هنا بدور الكورس فى المأساة اليونانية ، وكأنها تلقى الحكمة أو الدرس المستفاد من التراجيديا . لكن يبدو أنه من الخطأ أن يصدق القارىء على كلامها هنا باعتباره خلاصة السعى Quest أو الحكمة المستخلصة من تجارب قمر الزمان . وإنما فى اعتقادى أنها نوع من المحاكاة الساخرة Parody لدور الكورس فى المأساة اليونانية ، لأن سكينة هنا طرف مشارك فى تجارب قمر الزمان ، فهى ليست مجرد معلق أو صوت خارجى يعلو على كل هذه التجارب ، ومن ثم يملك سلطة إصدار الأحكام عليها . لكنها جزء من المستحيل الذى عاينه قمر الزمان فيه أو صنعه من نفسه ، ولم يقو على احتمالات وجوده ، ومن ثم فقد كلفتها تجارب قمر الزمان ـ مثلما كلفته « كل الحياة » . فهل

تملك سكينة بعد كل هذا التورط فى النص أن تصدر أحكاماً أو تمنح خلاصة التجربة . إن القارىء يتوقف عند قول قمر الزمان :

« ووقفت أنظر خلفها عارفاً أنها
لن تعود
وأننى وفى يدى الجوهرة
قد أصبحت وحيداً تماماً فى كل الوجود ،
وأن هذا المستحيل الذى ارتكبت ،
قد كلفنى كل الحياة » .

أو يكمل قراءة ما قالت سكينة واضعاً فى اعتباره أن هذه ليست سوى قراءة واحدة محتملة للتجارب ، ولكنها ليست خلاصتها أو المعنى الوحيد لها ، وكما يقول بدرالديب فى مقدمته :

« وليس بعد هذا الكثير مما يمكن أن يقال ،
فالأوراق
كلها فى يدك واللعبة لعبتك » .

الهوامش :

(١) السعى وراء الكأس المقدسة فكرة مستمدة من أسطورة أو مجموعة من الأساطير التى تدور أغلبها حول كأس - أو إناء - استعمله المسيح فى العشاء الأخير ، ثم جمع فيه بعض من دماء المسيح بعد الصلب . وللكأس فيما تزعم الأساطير قدرة سحرية على الاحتفاظ بهذه الدماء وتجديد شباب المرء والاحتفاظ بقدراته الحيوية لأجل غير مسمى ، وليس المهم هنا هو الوقوف عند قدرات الكأس السحرية والمعجزات التى يمكن أن تتحقق لمن يناله ، لكن المهم حقاً هو طقس السعى المرتبط بالكأس الذى يعتقد أنه إحدى الصور المرتبطة باللاوعى الجمعى للبشر . ولا يعتمد بدر الديب هنا على الإشارة بشكل مباشر للأسطورة ، لكن بطله يمر بالطقوس نفسها التى ترتبط بتجربة السعى المقدسة . فالأسطورة هنا ليست نوعاً من الاستعارة ، لكنها واقع معيش ، بحيث لا يبدو أن ثمة انفصالاً بين ما يعيشه البطل من تجارب وما قد يمر به البطل المثالى للأساطير من طقوس فى رحلة السعى وراء المستحيل (الكأس المقدسة) . بل لا يبدو أن ثمة تبايناً أو انفصالاً بين هذه الأساطير الواقعية جميعاً ، والواقع الذى يعيشه القارىء المثالى للنص .

إذ تبدو تجربة السعى وراء معنى النص كأنها أيضاً سعى وراء كأس مقدسة لا يمكن أن تنال ، وإن لم تكن القراءة سوى حلم بإدراكها ، واقتراب منها لا ينفى النأى عنها ، واستحالة الإمساك بها ، تلك الكأس هى المعنى أو المعانى الممكنة للنص . كأن النص لا يكتفى بأن يخلق من أساطيره واقعاً ، بل يجعل من قارئه بطلاً للأساطير صانعاً لها ومصاغاً بها فى آن .

(٢) قمر الزمان ونور المكان :

إننا أمام عنصرى الزمان والمكان اللذين يحجبان الوجود نفسه ، إنهما القيد الذى يحول دون إدراك المستحيل . وفى ارتباط الزمان بالمكان ، أو فى هذا الالتحام والامتزاج ، نوع من تجاوز المعنى الجزئى - القاطع ، للتواصل فى المكان والزمان معاً . كأن فى امتزاجهما ما يعلو على مجرد وجودهما .

(٣) دنيا زاد :

دنيا زاد هى البديل الطبيعى لشهر زاد فى الحكاية ، أوهى التى تقوم بدورها فى حكاية قمر الزمان ، وهى امرأة تقود وتفعل وتمارس الحب حتى تهزم الرجال . وكشهر زاد يحوطها السر - الجوهرة ، التى تشبه الحكاية التى يود شهريار أن يفتض بكارتها . كأن كليهما (قمر الزمان - شهريار) يحاول الوصول إلى جوهرة ما أو لغز يحوط تلك المرأة / الأحجية .

لكن بينما تتكون فى الحكى نجاة شهر زاد ، فإن الحكى هو هلاك دنيا زاد . فشهر زاد تحكى ما بلغها عن آخرين ، إنها خارج الحكاية ، تصف وتعرف وتروى بعضاً مما تعرف . أما دنيا زاد فإنها لا تحكى ، بل تحاول أن تقتل الحكاية / الماضى ، تسعى لأن تواريها التراب ، وحين تظهر الحكاية ويرويها جسدها المعذب بالإبر السحرية ، فإنها تتهالك وتمسح بجمة بيضاء كبيرة ، وكأن الكشف يعنى هلاك التجربة ، ومن ثم هلاكها هى نفسها .

جماليات التشكيل
الزمانى والمكانى
لرواية « الحواف »*

إبراهيم نمر موسى

مقدّمة :

يكوّن الزمن والمكان القصصيان، باعتبارهما نسقين داخل بنية الرواية، مجموع الأحداث والمواقف التى تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، وما يكتنفها من صراع داخلى/ نفسى أو خارجي/اجتماعى . ذلك أنّ الفعل الإنسانى فى أغلب مستوياته وأنماطه، لابد أن يكون مقترناً بزمن معين، ومكان محدد، سواء أكان الزمن هو الزمن التاريخى الطبيعى، أم الزمن القصصى النفسى، حيث تتداخل هذه الأزمنة ـ أحياناً ـ فى بناء الرواية ليتولد عنها حركة درامية تتحدد من خلالها مصائر الشخصيات، وما تقوم به من أفعال وأعمال تؤدى إلى حركية الحدث وتطوره . ولذلك كان الفن القصصى بصورة عامة من أكثر الفنون الأدبية التى تتوسل بالزمن والمكان فى التعبير عن النفس والعالم.

ويجدر بنا قبل الولوج إلى عالم الرواية، وما يكتنفه من أحداث وشخصيات تتشكل من خلال الزمن والمكان، أن نتعرف أنماط الزمن وطبيعته، وأن نتعرّف المكان وطبيعته، لكى نرى فيما بعد كيف يؤثران تأثيراً حاسماً على شخصيات الرواية وأحداثها.

يقسم الزمان إلى ثلاثة أقسام رئيسية هى : «الزمن الفلسفى المنطقى، الزمن التقويمى الفلكى، والزمن اللغوى» (١) . فالأول : هو النظر فى الزمن داخل الوجود المادى أو خارجه، وأعنى بذلك الوجود المتصور. أما الثانى: فهو آلة قياس الإنسان للأحداث والخبرات، مثل أحداث الطبيعة والتاريخ. وهذا النوع يقترب مما يمكن أن نطلق عليه «الزمن التاريخى» الذى يمثّل ذاكرة البشرية؛ أو هو عدد السنوات التى تسلط الرواية عليها الضوء. وبذلك يكون هذا النوع من الزمن، زمناً موضوعياً مستقلاً عن خبراتنا الشخصية، وإن كانت حياتنا تتشكل من خلاله. أما النوع الثالث: فهو صيغ تدل على وقوع

---

* للكاتب عزت الغزاوى ، صدرت عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين ـ القدس ـ الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

أحداث فى مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطاً كلياً بالعلاقات الزمنية عند المتكلم التى يمكن تحديدها [٢] .

وبهذا نرى أنّ الزمن اللغوى ينطوى على أبعاد مكانية، لأنّ المتكلم عندما يقوم بإصدار فعل «التكلم» لابدّ أن يكون فى مكان ما. على أن هذه الأبعاد المكانية اللغوية، قد نجد صعوبة فى تحديدها بالدقة نفسها التى يمكن بها تحديد الزمن؛ لأن للزمن آلات قياسية خاصة به، هى الصيغ والمركبات التى تدلّ على الفترة الزمنية من «ماضٍ وحاضر ومستقبل» بعيد أو قريب، وهذا هو جوهر الزمن القصصى مع اختلاف بسيط وهو : أنّ الزمن القصصى لا يعتمد هذا الترتيب أوهذا التتابع المتسلسل، حيث يتمّ الخلط بين هذه الوحدات الزمنية الثلاث، كما سوف نرى فيما بعد حين نقوم بتحليل الرواية .

كما أنّ الزمن القصصى قد يطول أو يقصر، وهذا يرجع إلى مدى إحساس شخصية ما، داخل الرواية، بوقع الزمن عليها، وهذا ما يمكن تسميته بـ «الزمن النفسى»؛ فالدقيقة الواحدة قد يكون وقعها على الشخصية نفسها طويلاً وثقيلاً قد تتعدى سنة كاملة، وقد تمر السنة على شخصية أخرى مرّ السحاب. وبهذا نرى أنّ الفعل يتضح فيه الزمن وضوحاً تاماً، لأننا نستطيع أن نتعرف وقت وقوعه، أمّا الأماكن لم يبن لها فعل، «أى أن الفعل اللغوى يصدر إشارات زمنية، ولا يصدر إشارات مكانية» [٣] . هذا على المستوى اللغوى، أما على المستوى القصصى فالكاتب يحدد مكان وقوع الأحداث فى بنية الرواية. ونتيجةً لكل ما سبق، يمكن تحديد الزمن من الناحية الفنية بتقسيمه إلى قسمين رئيسيين كما تقول سيزا قاسم، الأول : الزمن التاريخى البيوغرافى، والثانى : الزمن النفسى الروائى. فالأول يمثّل العالم الخارجى الذى يسقط عليه الروائى عالمه التخييلى باعتبار أن التاريخ ذاكرة البشرية، مدون فى نصٍّ له استقلاله عن الأدب، لكن يستطيع الروائى أن يغترف منه [٤] . أما الثّانى : فهو زمن المشاعر والأحاسيس التى تثيرها الأشياء الخارجية، حيث تكرّ الذاكرة إلى الماضى الذى تراه «وقد تحوّل إلى مادة تشكيلية لملامح الشخصية فى اللحظة الراهنة بل ملامحها المستقبلية» [٥] . أو بمعنى آخر، هو الزمن الذى تخضعه الشخصيات لأحاسيسها الذاتية، وتفرغه من طبيعته ومدّته الثابتة، لتصبح الوحدات الزمنية غير متتابعة وغير ثابتة الطول. وبذلك تكون التقنية الزمنية من عناصر التشكيل الجمالى للرواية .

أمّا على مستوى تقنية المكان فى الرواية، فإنّ المكان الروائى يختلف فى طبيعته عن المكان الواقعى الذى نشاهده أو نعرفه، لأنّ الكاتب، وهو يصور الواقع، يبتعد عنه ليخلق عالماً جديداً. ولذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع؛ حيث يبتعد الكاتب بها إلى عالم متخيل بعيد عن الواقع ومفارق له، فتكون قراءة الرواية تبعاً لذلك رحلة فى عالم مختلف عن العالم الذى يعيش فيه القارئ، إنه «عالم خيالى من صنع كلمات الروائى ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة» [٦]، حيث ترتبط الشخصيات ارتباطاً حميماً بهذا المكان، أو قُلْ هذا العالم المتخيل، ولكن بدرجات متفاوتة، وبهذا يصبح لهذه الأماكن قيمة شعورية خاصة، تعكس وجهة نظر الشخصيات، وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية.

أولاً : جماليات التشكيل الزمنى فى الرواية :

(١) رواية بلا افتتاحية :

يحمل العنوان السابق مفارقةً فنية شائقة يدركها القارئ منذ الصفحات الأولى التى يبدأ فيها قراءة الرواية؛ حيث يجد نفسه، وبصورة مفاجئة وكلية، فى قلب الحدث القصصى، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف

عنها شيئاً ؛ حيث يستغنى الكاتب عن الافتتاحية الطويلة التى كانت تعتبر مدخلاً رئيسياً للرواية الواقعية، يتعرف من خلالها القارئ عنصرى الزمن والمكان، و الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وعلى طبيعة الأحداث التى تنتظم الرواية، ليصبح لها كيانات خاصة ومحددة، حتى لا يفاجأ القارئ بأمور لم يعهدها من قبل.

وبناء على ذلك، نرى أنّ الكاتب يفـارق رتابة الواقعية فى تقديم الأحداث والشخصيات والزمن والمكان، ويدخلنا مباشرة فى عالم قصصى مجهول، ويضعنا أمام شخصيات غامضة، وأعنى بذلك شخصية المدعو (ع) الذى ترك رسالة للراوى وأصدقائه، موقعة بهذا الحرف، يقول فيها :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أخى فؤاد، ماذا لو شربنا القهـوة فى بيت رأفت؟ مساءً. ٨٨/١/٢٥ ـ أخوك» (الرواية ص ٨).

ويعلق الراوى على هذه الرسالة قائلاً : «وكانت الورقة تحمل توقيعاً غريباً لم يظهر منه غير حرف العين» (ص ٨). ولذلك تبدأ الحيرة أو التساؤل عن كنه هذه الشخصية التى لم يتعرفها القارئ، بل لم يتعرفها الراوى أيضاً وأصدقاؤه، ولذلك نراه يقول فى موضع آخر من الرواية : «من يكون عباس هذا» (ص ١٦). ومن هنا تبدأ عملية الاحتمالات التى يبثّها الراوى عبر الرواية من حين لآخر، كأن يقول :

«لماذا لا يكون هو «عباس» الذى رأيته قبل أيام قليلة فى مخيم الدهيشة حين ذهبنا نحضر جنازة «محمد القاسم»، (ص١٦).

أو قوله فى مكان آخر من الرواية :

«خيل لى يومها أن امرأة نادته «عباس»، حين انتهينا من دفن الشهيد، فحين ودّعته أسرعنا نحو السيارة قال لى : «لا تستغرب إنْ جئت لزيارتك ذات يوم» (ص ١٨).

وقد يكون الراوى قد شاهد عباس ـ كما اعتقد ـ فى أحد مخيمات اللاجئين الكثيرة المنتشرة فى الدول العربية، وقد يكون ذلك فى بيروت أو الأردن على وجه الخصوص :

«وكلما أقنعتُ نفسى بمناسبة معينة عدت رفضتها، لكن مناسبة واحدة بقيت أقوى من غيرها. كان ذلك فى «معدّية» حيث مخيم مؤقت للنازحين بعد النكسة» (ص١٨) .

على أنّ هذه الشخصية وهى شخصية المدعو (ع)، أو كما عرفت فيما بعد بـ «عباس» ، تبقى من الشخصيات الجاذبة والمشوّقة للقارئ، لأنّ الكاتب لم يضعها بلحمها وشحمها أمام القارئ، ولكنه يقطر عليه أبعادها وصفاتها من حين لآخر، ولا تكتمل هذه الأبعاد إلا بانتهاء الرواية، ولذلك يمكن اعتبارها أحد الرموز المهمة المكونة لعالم الرواية بما تحمله من نبل وإخلاص وتفان فى خدمة الشعب الفلسطينى، سواء أكان ذلك على المستوى السياسى أم على المستوى الاجتماعى. فعلى المستوى السياسى، يلاحظ القارئ شدة ارتباط هذه الشخصية بالأرض الفلسطينية، من خلال مساعدته للمهاجرين الفلسطينيين فى العودة إلى ديارهم ووطنهم:

«يقولون إنه يساعد الشباب فى العودة إلى الضفة الغربية .... المهم أننى عدت بالفعل، وكان هو دليلى، صحبنى مع الغروب، وعند الفجر كنا أمام الشارع المؤدى إلى نابلس» (ص ١٩) .

أما على المستوى الاجتماعى فقد كان يساعد الناس ويقف وراءهم للعثور على مسكن أو خيمة، أو فض منازعة ... إلخ . ومن ذلك قول فؤاد :

« رأيته قبل أيام فى مكتبى ... جاء مع امرأة هدموا بيتها، ورفض أحد أن يعطيها خيمة ...

بقى جالساً فى غرفة الانتظار حتى اقنعنا مندوب الصليب بصرف الخيمة لها » (ص١٨) .

تبقى هذه الشخصية على المستوى الفنى والإبداعى إحدى الشخصيات التى تتناقض مع شخصية فؤاد، ذلك المناضل القديم الذى تنكّر بعد خروجه من السجن ـ سنة واحدة ـ لكل قيم النضال والشرف والإنسانية، بما يترتب على ذلك من ظلم أو قتل للمناضلين الشرفاء. والكاتب لم يقدم هذه الشخصية دفعة واحدة، وإنما يفعل ما فعله مع الشخصية الأولى ـ شخصية عباس ـ حيث يسلط الضوء من حين لآخر على أبعادها الداخلية والخارجية من خلال حديث الشخصيات عنها، أو من خلال مشهد المحكمة، أو من خلال نجوى النفس... إلخ. ومن هذا نرى فؤاد يخاطب نفسه ليرسم لنا بلسانه بعداً جديداً من أبعاده النفسية المتعددة يقول : «يجب أن تلغى من قاموسك كل تبادل للعاطفة، هناك تبادل مصالح وازدحام فى العلاقات» (ص ٤٧). ولذلك نراه يتفق مع إحدى الشركات البريطانية «شركة وايتهيد» على تصوير فيلم تسجيلى عن مطاردى الانتفاضة وطبيعة حياتهم فى الجبال، وبرغم إدراكه ما فى هذا الأمر من خطورة بالغة على حياة المطاردين وبرغم تنبيه الراوى له، ونظرته إليه بقسوة لامبالية. وأخيراً برغم أن مدير الشركة البريطانية لم يخف قلقه على المصوّر البريطانى الذى قد يواجه مخاطر أمنية تهدد حياته، لكنّ كل هذا لم يحرك فيه ساكناً، بل حاول أن يخفى وساوسه الشخصية، فخاطب نفسه قائلاً:

«إذ ماذا يحدث لو أنّ قوات الجيش علمت بالأمر، واقتحمت المنطقة؟ ماذا سيكون مصير المطاردين، وأى نتائج ستكون لمواجهة محتملة بالسلاح؟ .... كان التعاقد الأنيق ملقى جانباً على طرف المكتب، وإبراهيم أعطى موافقته خطياً وهو بذلك يتحمل المسؤولية. لكن إبراهيم لم يكن يعلم شيئاً عن الجانب المالى فى الموضوع» (ص٩٩ ـ ١٠٠) .

إلا أننا رأينا فؤاد يسير فى هذا الطريق حتى النهاية، مما أدى إلى استشهاد أحد المطاردين ـ إبراهيم فوزى ـ صديق فؤاد فى النضال سابقاً.

ومن الجدير ذكره أخيراً، أنّ الكاتب يقترب فى روايته من الرواية «متعددة الأصوات». وتعدد الأصوات من التقنيات الروائية الجديدة التى ابتدعها «دوستويفسكى» فى رواياته، حيث تحمل شخصيات الرواية إيديولوجيات متناقضة ومتضادة، لكل شخصية رؤيتها الخاصة ووجهة نظرها المتميزة، ومنظورها المتفرد تجاه الكون والعالم. ويحدث ذلك كله دون أن يتدخل الكاتب لفرض رؤيته بتقديم المدح أو القدح لإحداها :

«فإنّ الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكى داخل وعى الفنان، ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إنّ لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة ... إن وعى البطل هنا يقدَّم بوصفه وعياً غيرياً» (٧) .

وبهذا يكون الكاتب موضوعياً إلى أقصى حدود الموضوعية، لأنّه يكون غائباً بفكره عن النص الروائى، حيث يدع الشخصيات تتصارع دون أن يوحى بتعاطفه مع شخصية ما، أو نفوره من شخصية أخرى. على أنّ الكاتب وسط هذا الغياب الذاتى على مستوى الرواية التى لا يمزج فيها صوته بصوت الشخصيات؛ يجعل منها وجوداً خاصاً، نراه متجلياً فى الإمساك بخيوطها، ولكن دون تدخل فى أفكارها أو مصائرها. وهذا ما حدث فعلاً فى الرواية ـ موضوع الدراسة ـ لأنّ الكاتب، لم يصرح بنفوره من شخصية فؤاد، أو تعاطفه مع شخصية إبراهيم فوزى المطارد من قوى الاحتلال فدفع حياته ثمناً لحب الوطن فى نهاية الرواية. إلا أنّ الكاتب لم يستطع استثمار هذا المناخ الصراعى، وهذا الاختلاف الإيديولوجى بين

شخصية فؤاد من جهة، وشخصية إبراهيم فوزى من جهة أخرى، وبقية شخصيات الرواية، بغض النظر عن النهاية التى سوف تؤول إليها هذه الشخصيات؛ لأنّ الكاتب لم يقسم لها مصائرها، ولكن هذا يأتى بصورة طبيعية من خلال تشابك الأحداث وتطورها . وهذا ما حدث فى الرواية، حيث انتهى إبراهيم فوزى إلى الموت على أيدى قوات الاحتلال، ليبقى فؤاد فى دعة ورغد من العيش على حساب الشعب. وهذا يخالف الروايات الرومانسية أو الواقعية التى كانت تنتهى دائماً بانتصار الخير على الشر، لأنها روايات تعليمية أخلاقية، تعرف نهاياتها سلفاً مما يفقدها عنصر التشويق والإثارة فى بعض الأحيان .

على أنّ الكاتب لم ينشئ صـــراعـــاً فكرياً أو إيديولوجياً بين فؤاد وإبراهيم فوزى، ولم يعمل على تأهيلهما لممارسة صراع بينهما، أحدهما ضد الآخر، وخاصة أنّ التربة كانت صالحة ومهيئة لهذا الصراع الفكرى الذى تتضح فيه رؤية كل شخصية تجاه الأخرى. ذلك أنّ إبراهيم فوزى أثناء المحاكمة حاول أن يبرئ ساحة فؤاد من التهم الموجهة إليه، وربما على حسابه الخاص، وقد استطاع أن ينجح فى ذلك. ولنستمع إلى مشهد المحاكمة الذى دار على النحو التالى :

«إبراهيم فوزى ... قلت فى إفـادتك إنك أخـذت تعليمـاتك من فـؤاد.. هل هذا صحيح؟

ـ إنّ التعليمات كانت ضمن ورقة مغلقة موجهة لى من شخص يعيش خارج البلاد . فؤاد سلمها لى كأمانة.

ـ تريد أن تقول إنه لم يقرأ الورقة هذه ...

ـ بالتأكيد لم يقرأها ... » (ص ٢٩) .

وقد انتهى هذا المشهد بحبس فؤاد سنة واحدة حبساً فعلياً، وسنتين مع وقف التنفيذ. أما إبراهيم فوزى فقد حكم عليه بثمانى سنوات. ثم نرى إبراهيم فوزى بعد خروجه من السجن يقف بعيداً، ولا يحاول تغيير المنظور الفكرى الجديد الذى اتخذه فؤاد لنفسه. بمعنى آخر فإنه لم يحاول الوقوف فى وجه هذا المنظور الفكرى، أو يدخل معه فى صراع يجعل الرواية أكثر إثارة وتشويقاً، بل نراه كأنه يستسلم لهذا المنظور النفعى الجديد، ويقبل تصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردين، برغم معرفته أنّ فؤاد يقف وراءه، ودون اهتمام بمعرفة طبيعة هذا العمل، أو ما أبعاده الحقيقية، ولكنه اكتفى بالقول بأنه «قبِلَ التحدى» .

إذا عدنا إلى بداية الرواية مرة أخرى، لنسلط الضوء على زاوية أخرى من زوايا الرؤية المتعددة فيها، فسوف تقابلنا زاوية متميزة فى الرواية، وهى سكونية الحدث الزمنى، ثم سرعة تحوله المثير إلى شلال من الحركة الزمنية الفاعلة فى الشخصيات بعد تحوله من الماضى الذى بدأت به الرواية من خلال قول الراوى:

«انتظرناه ـ أى عباس ـ طيلة ساعات الليل علّه يأتى. كنا نحن الثلاثة نظنّ أنّه لابد أن يأتى ولو لدقائق معدودات» (ص ٥).

إذن تبدأ الرواية بزمن ماضٍ، ولكنه الماضى القريب المستمر فى الحاضر، لأنّ الشخصيات الثلاث، انتظرت ومازالت تنتظر حتى لحظة التكلم لكى تبدأ حياتها من جديد بعد انتظار ما لا يأتى. وهذا يعنى كما يقول محمد برادة إن الشخصيات تتشكل فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمن، وإنها لا توجد داخل فترة زمنية واحدة، بل تعيش على حافة انتهاء الماضى، وعلى مشارف الحاضر، فهى إذن تعيش على حدود فترتين، وتتأهب للانتقال من فترة إلى أخرى [8]، ليس فقط على المستوى الزمنى، ولكن أيضاً على المستوى النفسى. ومن هنا يتضح بجلاء مدى توفيق الكاتب فى اختيار عنوان الرواية. لذلك سرعان ما تبدأ الشخصيات بأن تعيش حياتها الحاضرة داخل نسيج الرواية، حيث يتسع الزمن

الحاضر بصورة كبيرة، لما تقوم به من أفعال، وتتناقض باطراد مساحة الزمن الماضى الذى يثقب الحاضر من حين لآخر لغرض جمالى سوف نوضحه فيما بعد. وبذلك يصبح زمن الرواية هو الزمن الحاضر الذى يختفى مرةً ويتجلى مرات، وما بين الاختفاء والتجلى ينقلنا الكاتب إلى أماكن المعاناة الفلسطينية : لبنان، مخيمات اللاجئين، الجدل، الدهيشة... إلخ. فنتعرف كثيراً من صفاتها المؤثرة التى يتضح من خلالها العالم النفسى للشخصيات وما تعانيه من ألم وحزن. وهذا يدل على مهارة الكاتب فى اتخاذ الزمن وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية التى ترينا ما تنطوى عليه نفسيات الآخرين من مشاعر، كما أنه ـ الزمن ـ وسيلة من وسائل التشكيل الجمالى، حيث يبنى بصورة غير متسلسلة وغير طبيعية (ماضٍ ـ حاضر ـ مستقبل)، ولكنه متداخل حسب الأحداث والشخصيات التى سرعان ما تسترجع بعض الأحداث الماضية، كلما شاهدت أو تذكرت مثلاً بعض المثيرات الخارجية المرتبطة بعالمها النفسى، لكى تعرفنا على ماضيها وتربطه بحاضرها، ذلك أنّ الماضى فى الرواية أصبح:

«جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج فى ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب»(٩) .

من ذلك على سبيل المثال «مشهد المحاكمة» الذى يشكل الوقت الحاضر بالنسبة لفؤاد والشخصيات الأخرى، ولكنه ما إنْ يرى «سروة» ويقع عليها بصره وهى فى قاعة المحكمة حتى يثقب جدار الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة باتجاه الماضى، وما كان يحمله من علاقة بين فؤاد وسروة، فهذه الثقوب الزمنية إذن :

«تسقطنا فى آبار ماضى كل الشخصيات، فنرى الماضى وقد تحوّل إلى مادة تشكيلية لملامح الشخصية»(١٠) .

ولذلك نرى فؤاد يركز النظر على وجه سروة «يحاول أن يقرأ أفكارها...» (ص ٢٩)، ويتذكر حياته فى الجدل؛ برغم ثباته فى المكان فإنه يسافر عبر الزمن. ومن ذلك مثلاً سفر فؤاد إلى الجدل ورؤيته سروة داخل الباص، مما يجعله يعود إلى تذكر حياته معها أو فى الجدل، ولذلك نراه يخاطب نفسه:

«ثمانى سنوات، أستعيد الآن أحاديث كثيرة تغلغلت إلى أعماقى. تغيرت كل الأشياء لكنّ الأحاديث بقيت تسكن لحظات قديمة مختزنة تنز أحياناً كنبع آخر الربيع» (ص ٤٠).

(٢) انحلال الزمن وتركيبه :

يقصد بانحلال الزمن وتركيبه، أن يكون مستوى القص فى الرواية متجهاً إلى شخصية معينة، ولكن سرعان ما ينقطع هذا الخيط الزمنى وبصورة مفاجئة، لكى ينقلنا الراوى إلى شخصية أخرى لنتعرف ما تقوم به من أفعال وما تحدثه من وقائع تتزامن مع ما تقوم به الشخصية الأولى من أعمال، ثم نراه مرة أخرى ينتقل إلى مستوى القص الأول لربط الأحداث مع بعضها البعض، مما يؤدى إلى تطورها وتشابكها داخل بنية الرواية وهكذا يتأرجح الزمن بين الحل والربط، أو بين التفكيك والتركيب حتى نهاية الرواية مما يضفى عليها تشويقاً وإثارة، وصعوبةً فى تتبع قراءة النص وربط أحداثه، وهى صعوبة شفافة ـ إنْ صح التعبير ـ ترمى بنفسها بعد الفراغ من قراءة الرواية فى أحضان القارئ الذى يتذوق لذة الكشف النفسى والفكرى. وربما يكون استخدام هذه التقنية الفنية الحديثة، نتيجة لتعقد الحياة الإنسانية، فتصبح عملية القراءة تبعاً لذلك عملية فكرية جادة، وليست لمجرد التسلية أو إزجاء الوقت.

وتظهر هذه التقنية فى فصول الرواية كلها وبصورة منتظمة، وكأنها معمار هندسى شيّد وفق أسس وقواعد جمالية خاصة ومتميزة. ولنأخذ على سبيل المثال الفصل

الرابع من الرواية الذى يبدأ فيه الكاتب الحديث عن موعد مقابلته لصديقه فى الأردن، ثم بعد عدد من الفقرات يفض الموقف بالانتقال إلى فؤاد وسروة، ثم يفضه مرة ثالثة ويكرّ راجعاً إلى معارك تل الزعتر وما حملته من مآسٍ للشعب الفلسطينى، ثم ينتهى بالعودة إلى البناء الأول ليعيد تركيبه من جديد ، فنراه يعود إلى الفندق واصفاً علاقته الواهية به. من خلال هذا التتابع فى الوحدات الزمنية، الذى يخضع فى صيغته «لإيقاع خاص ...... ولقوانين جمالية» [١١]، يجعل القارئ يعتقد أو يتوهم أنّ عالم الرواية هو عالم من الأحداث الحقيقية، يصوّر الإنسان فى أزمنة وأماكن تفشى أسراره الباطنية، وتحدد ملامح فكره ورؤيته تجاه العالم .

(٣) طبيعة الزمن الروائى :

وينقسم إلى قسمين رئيسيين :

(أ) الزمن التاريخى :

يشكل الزمن التاريخى فى الرواية ـ موضوع الدراسة ـ مساحة مهمة فى تاريخ القضية الفلسطينية، التى بدأ فيها الإنسان الفلسطينى يستحدث أساليب جديدة فى النضال ضد الاحتلال الإسرائيلى، وأعنى بذلك الانتفاضة التى اقتربت اليوم من عامها السادس . يختار الكاتب منها السنة الأولى، لأنها تشكل بداية التحول الجذرى ـ على المستوى الشعبى ـ ضد الاحتلال، كما أنها تشكل المفاجأة التى صدمت الاحتلال الذى كان يعتقد أنّ ثلاثين سنة من الاحتلال تكفى للقضاء على التطلعات التحررية فى الأرض المحتلة، كما أنها فى النهاية أنشأت فئة طفيلية استغلت الحدث العظيم واستثمرته لصالحها الشخصى دون أدنى اهتمام بمصالح الشعب .

وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة فى تحديد الزمن التاريخى داخل الرواية، فإننا يمكن أن نؤرخ لبدايته برسالة عباس التى تركها إلى الراوى وفؤاد ونادر، التى يطلب منهم فيها مقابلته فى مساء ١٩٨٨/١/٢٥م. كما يمكن أن نؤرخ لنهايته بتاريخ ١٩٨٨/١١/٤ ، وهو الموعد المقترح لبدء تصوير الفيلم التسجيلى للمطاردين. والكاتب من خلال هذه المساحة الزمنية الواسعة ـ نوعاً ما ـ ينتقل بين شخصيات الرواية ملقياً الضوء عليها فى الزمن الماضى الذى يتصف غالباً بالحزن والألم، وفى الزمن الحاضر الذى يتصف غالباً بالحركة والفاعلية والإغراق فى أحداث الحياة حتى النخاع. فما بين الحاضر المثقوب والماضى الثاقب، ومن خلال هذا الزمن المتعرج يوغل الكاتب فى أعماق شخصياته، وذلك حين نراه يجعل فؤاد يقف فى بيته أمام إحدى اللوحات التى تتكون من قارب صغير قد انتفخ شراعه كخيمة تقاوم الريح يبتعد فى أعماق البحر، ثم يجعله يتساءل:

« لماذا لا يوجد شاطئ للبحر؟ تساءل ودقق النظر ... ربما يكون هناك خطأ فى الأبعاد» (ص ١٠).

والحقيقة أنه قد لا يكون هناك خطأ فى أبعاد اللوحة، ولكن الخطأ الحقيقى هو بعد فؤاد عن الشعب، وعن عمق الانتماء إليه، ليعيش فى أعماق أخرى هى أفكاره وطموحاته النفعية، ولذلك فهو يحسّ فى قرارة نفسه بانتقاده الأبعاد الحقيقية لوجوده بين أفراد الشعب، حيث حكم على نفسه بالإبحار الدائم عنه. وبذلك يصبح التساؤل هنا تعبيراً نفسياً يرتقى إلى مرتبة الرمز الفنى الذى تعبر به الشخصية ـ وإنْ كان ذلك بصورة لاشعورية ـ عن مكنوناتها النفسية والداخلية .

ومن منظور آخر نرى الكاتب يوغل فى استخدام التواريخ المهمة التى تعتبر علامات فارقةً فى تاريخ الإنسان والأرض والقضية الفلسطينية، فينفتح على مساحة زمنية وتاريخية واسعة من حياة الشعب الفلسطينى. ويظهر ذلك جلياً فى اختياره لسنة ١٩٧٠م،

مؤكداً أنه كان فى الأردن (ص ١٧). أو عودة سروة من لبنان صيف ١٩٧٦م (ص ٣١). ولعل أهم هذه الإشارات التاريخية، هى وصف الكاتب لمسجد المجدل قائلاً:

«والكتابة بالخط الكوفى «بسم الله الرحمن الرحيم»، لافتة خشبية فوق الباب مباشرة «بنيت على نفقة الحاج عبدالنبى سعدات سنة ١٩٤١م» (ص ١٣٨).

وهذا التاريخ يوحى بعلاقة الإنسان الفلسطينى بالمكان الذى عاش فيه أجداده، ولكنه طرد منه بحجة قيام دولة إسرائيل بعد سنة ١٩٤٨م، التى لم تكن تملك شيئاً من الأرض الفلسطينية، و لا جذور لها فيها، مقابل الفلسطينى الذى يملك عبق التاريخ، وعراقة المكان داخل الأرض الفلسطينية. ولعل هذه التواريخ الماضية فى مجموعها تدل على القتل، والهجرة، والألم، والبقاء.. إلخ، وتمسّ الجرح الفلسطينى، والذات الفلسطينية التى استقر فى وجدانها مشاعر خاصة تجاه هذه التواريخ. وبهذا يصبح لهذه التواريخ قدرة الإيحاء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث عالم حقيقى وليس عالماً متخيلاً. ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة فى الرواية، لتصبحا عالماً جديداً يبدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية، تجعل الرواية ـ وإن اعتمدت على الواقع ـ انزياحاً عن الواقع، لا يطابق هذا الواقع المادى، ولا يحاكيه بل يفارقه[١٢] كما ترى يمنى العيد.

(أ) الزمن النفسى :

يشكل الزمن النفسى فى الرواية من حيث طوله وقصره، ومدى وقعه على نفسية الشخصيات ركيزة مهمة من ركائز الإبداع الروائى. فهو وإنْ كان يتوفر عليه كثير من الروايات، إلا أنّ الدلالات الجمالية المتولدة عنه، تختلف من كاتب إلى آخر، بمقدار العمق فى التشريح النفسى للشخصيات، وبمقدار ارتباطه أو عدم ارتباطه بمستوى القصّ الأول الذى استدعاه إلى الوجود. وقد استطاع الكاتب ـ عزت الغزاوى ـ أن يطوع هذه التقنية الزمنية بحنكة ومهارة تستحقان المدح والإطراء. ويتضح هذا بعد خروج إبراهيم فوزى من السجن، وتركه رسالة لصديقه «فؤاد» وتعليق فؤاد عليها، حيث قال :

«خرج أخيراً إذن، وكنت أتخيلها ثمانى سنوات طويلة لن تنتهى!» (ص ٢٨).

كما يتضح هذا فى مشهد المحاكمة نفسه، حيث حكم على فؤاد بسنة واحدة، وسنتين مع وقف التنفيذ، وحكم على إبراهيم فوزى بثمانى سنوات. إلا أن فؤاد فوجئ بابتسامة من إبراهيم فوزى وقوله له : «مبروك يا فؤاد... شهور وتخرج» (ص٣٠).

وبذلك تصبح هذه السنوات الثمانى ـ برغم طولها ـ قصيرة كأنها لحظة، حيث تفقد مساحتها الزمنية التاريخية لتتقلص إلى لحظة، تتولد عنها دلالات نفسية وفنية مستقرة فى لا شعور فؤاد، توحى وكأنه لايرغب ـ أو هو لا يرغب بالفعل ـ فى خروج إبراهيم فوزى من سجنه، لأنه يعرف حقيقة نضاله من جهة، ولأنه قد ترك هذا النضال واستسلم لرغباته الشخصية، ولايرغب أن يراه إبراهيم فوزى على هذه الصورة السيئة، ولأنه ـ أى إبراهيم فوزى ـ ضحّى من أجله أثناء المحاكمة مما خفف عنه الحكم بالسجن لمدة طويلة، ولأنه أخيراً لم يقابل ذلك بوفاء المناضلين الشرفاء، وخاصة أنّ إبراهيم فوزى أوصاه على أمّه بعد خروجه ـ خروج فؤاد ـ من السجن. ولهذا سرعان ما يتذكر فؤاد هذا الأمر ويخاطب نفسه مؤنباً :

«لم تكن على مستوى المسؤولية ! كم مرة ذهبت لترى أمه بعد أن خرجت ؟ مرة واحدة، لم تذهب بعدها، رغم أنها جاءت لزيارتك ونامت فى بيتك لليلة واحدة..

لكنك لم تسأل عنها بعد ذلك.. ربما فكرت وشعرت بتأنيب الضمير، لكنك لم تعد تقلق بعد ذلك، ربما اعتقدت أنّ سبع سنين لن تنتهي» (ص ٣٠).

يتضح مما سبق، أنّ الأحداث يستدعي أحدها الآخر، لتصبح في بؤرة وعي الشخصية، وتعبر عن وقعه عليها، بصورة طبيعية ومترابطة لتكتنز بدلالات، يريد الكاتب تعميقها بحياد كامل، لأنها لا تأتي على لسان الراوي، ولاتعبر عن وجهة نظرة، بل تأتي على لسان الشخصية نفسها عن طريق «المونولوج» الداخلي الذي اهتمت به رواية تيار الوعي باعتباره أحد التقنيات المهمة في بنية الرواية، حيث يتضح من خلاله ربط ماضي الشخصية بحاضرها، فيرى القارئ أبعادها النفسية، وكيف تتشكل من خلال الزمن، كما يرى ما تنطوي عليه هذه الشخصية من آراء وأفكار تشكّل منظورها الفكري والنفسي، وردود فعلها تجاه الشخصيات الأخرى.

(٤) تداخل عناصر الزمن :

يقصد بتداخل عناصر الزمن أنّ الترتيب الزمني للأحداث في بنية الرواية يختلف عن الترتيب أو التسلسل الزمني للأحداث من «ماض ـ حاضر ـ مستقبل» ولكننا نرى الكاتب من حين إلى آخر إما أن يعود ـ وهو كثير في الرواية موضوع الدراسة ـ إلى الماضي مخترقاً حجب الحاضر، لكي يضعنا أمام البعد الخارجي أو التاريخي للشخصية، أو ماضي هذه الشخصية، وذلك قبل دخولها زمن القص الذي يبدأ بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٥م وينتهي بتاريخ١٩٨٨/١١/٤ . وزمن القص هو «زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد» [١٣]. ومن هنا نرى أن الكاتب يربط بين ماضي الشخصية وحاضرها ليوهم القارئ بحقيقتها وواقعيتها، بل نراه أحياناً ـ وهذا نادر ـ يخترق حجب الحاضر باتجاه المستقبل. وهذا كله في غير ترتيب واضح للزمن، بمعنى أنه لا يستخدم التسلسل المنتظم للزمن، فتختلط الأزمنة وتمتزج وتتكامل لإظهار الأبعاد الداخلية والخارجية مما يضفي على الرواية التشويق والإثارة. ولعل ذلك يتمظهر في ركيزتين فنيتين مهمتين وهما : الاسترجاع الزمني، والاستباق الزمني.

(أ) الاسترجاع الزمني :

لقد تخلل هذه الدراسة بعض الإشارات الزمنية السريعة التي تندرج تحت هذا النوع الفني، ولكنها لم تف بالغرض المطلوب، لأنها لم تقف لتناقشه بتفصيل نتعرف من خلاله طبيعته وأهميته ودلالاته الفنية والجمالية. ولهذا آثرت الرجوع إليه لأهميته الجمالية والفنية الخاصة في بنية الرواية، وباعتباره تقنية فنية تنتظم أحداث الرواية الجديدة.

والاسترجاع وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص الأول، حيث يأتي طبيعياً وملتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة [١٤] . هذا وينقسم الاسترجاع إلى قسمين رئيسيين هما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي. فالأول يعود إلى ما قبل الرواية، لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، أو لتفسير المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات [١٥]. أما الثاني فهو يعود لماض لاحق تأخر تقديمه في النص، وبه يعالج القاص الأحداث المتزامنة «حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية» [١٦]. أو لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

يشكّل الاسترجاع بنوعيه السابقين حيزاً مكانياً كبيراً على صفحات الرواية. ولعل هذا يعود إلى تعدد الشخصيات في الرواية، حيث يستلزم ذلك ترك شخصية ما للانتقال إلى أخرى لوصف ما تقوم به أثناء هذه الفترة الزمنية. وبذلك تتزامن الأحداث وتتشابك عبر

الشخصيات فنتعرف علاقاتها الإنسانية أو الاجتماعية، مما يستلزم معه الفرار إلى أحداث ماضية أو إلى ثقب جدار الزمن، لكي يستطيع القارئ ربط تاريخ الشخصيات الماضي بتاريخها الحاضر الذي يشكل زمن القص الروائي، فتكون الشخصيات تبعاً لذلك واضحة المعالم، ويكون القارئ عارفاً لأبعادها الداخلية والخارجية، ومعتقداً بحقيقتها وواقعيتها .

وخير مثال على ذلك شخصية «سروة» التي تمثل الإخلاص والصدق النضالي وضرورة استمراره برغم الجراح العميقة المترتبة على ذلك. فالكاتب يعود بنا من وقت لآخر مخترقاً الزمن الحاضر وهو زمن القص، إلى وقت سابق خارج هذا الزمن ليرسم أبعاد شخصية «سروة» الاجتماعية ومعاناتها النفسية قبل دخولها زمن الرواية وهو زمن القص، وبذلك يتكامل الزمن عبر شخصية سروة . يقول الراوي :

«ربما لأنّ إبراهيم فوزي هو الذي قال له إنّ سروة كانت في الشام مع أمها المطلقة، وعادت إلى الجدل التي تركتها في السابعة من عمرها... قيل إنها دخلت جامعة دمشق لمدة سنة واحدة، وحين ماتت أمها سافرت إلى بيروت، ولما كانت سنة ١٩٧٦ قررت العودة في الصيف وأهل الجدل يحصدون الشعير» (ص ٣٠ ـ ٣١) .

ولكنها عانت قبل عودتها من بيروت معاناة كبيرة، ظلت تلازمها حتى بعد رجوعها إلى الجدل :

«جاءت ابنة الحاج عبد النبي «سروة» من لبنان. ذهبنا ـ مدير المدرسة والمعلمون ـ لتهنئة الرجل العجوز. صيف ١٩٧٦ ... قالوا إنّها مريضة قليلاً . قالوا إنّها تهذي طيلة الوقت. حكت عن انفجارات. سمعوها تصيح «تل الزعتر يحترق» (ص ٤٤).

وبهذا تكون الثقوب الزمنية التي ينفذ بها الكاتب إلى العالم الآخر تمثل ـــ غالباً ـــ زمن الحزن والغربة والألم الذي كانت تعانيه الشخصية في فترة من فترات حياتها ، ولكن هذا كله يزيدها صلابة وقوة في مواجهة الاحتلال وفي التشبث بالأرض ، رمز الخير والعطاء المتجدد ، وهذا ما أراده الكاتب حين جعل سروة تعود في الصيف، في الوقت الذي كان فيه الناس يحصدون الشعير الذي يرمز إلى هذه المعاني السابقة وهي رموز الخير والعطاء . على أني أكاد أجزم أن سروة لا تتشبث بالأرض فقط ، ولكنها من منظورات متعددة في شخصيتها يمكن اعتبارها الأرض الفلسطينية نفسها ، وذلك حين يوظف الكاتب الحلم توظيفاً رامزاً ومبدعاً في الوقت نفسه . والحلم في أحد جوانبه اختراق آخر للزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية . يقول الراوي في حلمه :

«سروة معلقة من شعرها بفرع شجرة ضخمة تتمايل دون اكتراث ، يداها مسبلتان باستسلام عجيب ، كثيرون يرقبونها من النوافذ ويشيرون بأيديهم ، من بينهم استطعت أن أميز «فؤاد» .... صحوت وقد نسيت النور مشتعلاً » (ص ٧٣) .

وهذا الحلم في الحقيقة يكتنز بدلالات جمالية وفكرية تضفي عمقاً جديداً على شخصيات الرواية، وشخصية سروة التي أصبحت ترمز إلى فلسطين التي تعاني ولا تجد من يقيل عثرتها، أو يمد لها يد العون، برغم أن العرب ـ ومنهم فؤاد ـ يرقبون معاناتها وعذاباتها.

هذا على مستوى الاسترجاع الخارجي، أما على مستوى الاسترجاع الداخلي، فهو كثير جداً في الرواية، لأنّ الكاتب كالفراشة التي تنتقل من زهرة إلى أخرى لا يستقر لها قرار، وهذا التكنيك الفني يجعل القارئ يتشوق لمعرفة مصير الشخصيات التي يقدم له الكاتب

جزءاً من حياتها ويطوى الجزء الآخر، حتى يعود إليها مرة أخرى ليعطيها بعداً جديداً. وهكذا، فهو يبقى القارئ بين شد وجذب، وأخذ وعطاء حتى تكتمل أبعاد الشخصية بنهاية الرواية. ولنأخذ على ذلك مثالاً ينحصر تاريخه فى زمن القصّ الروائى، وهو ما بين الخامس من شباط والسادس منه، لنرى كيف ينتقل الكاتب فى يوم واحد بين شخصيات عدة هى على الترتيب : فؤاد والمقابلة التليفزيونية، عباس والعصيان المدنى، الراوى نفسه، عودة إلى فؤاد، ثم عودة إلى عباس وبيان صفاته، ثم رحلة الراوى إلى عمان، وخلال هذه الرحلة يكر راجعاً إلى سروة فى المجدل ليحادثها [١٧].

ومن خلال ذلك يوظف الكاتب الحلم مرة أخرى، ولكنه هذه المرة الحلم الذى ينحصر فى زمن القص، ليتغلغل من خلاله فى أعماق شخصياته وما يستقر فى لاشعورها من بعد عن النضال وارتباط بالشعب، خوفاً على مركزها الاجتماعى - وأعنى بذلك فؤاد - الذى أصبح يشكل بالنسبة له أهمية قصوى، يتحتم المحافظة عليه والتمسك به بشتى الوسائل، وإن كان ذلك على حساب الآخرين. لنقرأ حلم أو كابوس فؤاد، بعد أن رفض حمل الشهيد إلى المستشفى خوفاً على مركزه الصحفى :

«ذات الشهيد . السلم منكفئ بعيداً. غادره الصبى الصغير. امرأة حائرة تتلهى بشد شعرها، مربوطة من وسطها بحبل غليظ إلى السور، اقترب منها جندى ثقيل يحمل هراوة، رفعت يدها بوجهه حالما وصلها. نقل هراوته إلى يده اليسرى، وشدها من شعرها. صاحت، قاومت. أشارت إلى الميت الذى كان الآن على طاولة خشبية قوية» (ص ص٥٠ - ٥١) .

يلعن فؤاد بعد أن يصحو من هذا الحلم/ النوم الذى يكون كالموت، ثم يقول: كان شكل المرأة قريباً وتلك التى رآها يوم طلبوا منه نقل الشهيد إلى المستشفى ولكنه رفض. وبذلك نرى أن الكاتب يكثر من استخدام تقنية الاسترجاع بنوعيه معتمداً على كسر الترتيب أو التسلسل الزمنى، ليثقب الزمن الحاضر للشخصية ويلقى بها فى أحضان ماضيها الذى يشكل ماهيتها وطبيعتها وأبعادها وعلاقاتها بالآخرين .

(ب) الاستباق الزمنى :

ويقصد به «تقديم الحوادث اللاحقة» [١٨]، لا مجرد التوقع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات فى المستقبل. فإذا كان الاسترجاع بنوعيه يؤدى إلى تعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة وناضجة، فإن الاستباق يقتل عنصر التشويق، لأنّ القارئ هنا يسبق وقوع الحدث، لينتهى بذلك السؤال التقليدى المهم الذى يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو «ثم ماذا؟». وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع، حيث تتوقع شخصية من الشخصيات أن يكون رد فعلها تجاه أمر ما إذا حدث، بصورة معينة، أو هى تتوقع الأحداث القادمة، بغض النظر عما إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا، فقد يخيب ظن الشخصية أحياناً فى توقعها أو فى تنبؤها بالأحداث أو بمصير الشخصيات الأخرى. أما الاستباق فقابل للتحقق فى كل الحالات. ولهذا أدرك الكاتب - عزت الغزاوى - بحس الفنان المبدع هذا المزلق الخطر، فندر استخدامه للاستباق، أو هو لم يستخدمه .

وإذا انتقلنا إلى الرواية - موضوع الدراسة - فسوف نرى أن الكاتب لم يستخدم تقنية الاستباق الزمنى إلامرة واحدة، وبصورة تكاد تقترب من الرمز، أو الإشارة غير المباشرة، مما يجعلها تنتمى إلى طريقة التنبؤ أو التوقع، أكثر مما تنتمى إلى الاستباق بمفهومه السابق. ويتمثل هذا، حين اتفق فؤاد مع الشركة البريطانية «وايتهيد» لتصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردين، ووقوف الراوى

موقفاً معارضاً لهذا الأمر، خوفاً على حياة المطاردين. لذلك نراه يذهب إلى الجدل لمقابلة إبراهيم فوزى ليبثه مخاوفه هذه، ويجعله يعدل عن رأيه، ولكنه لم يستطع مقابلته، فقابل سروة وحادثها عن فكرة الفيلم وكيف بدأت، فتوّجه له السؤال التالى:

« ـ ما الذى يقلقك بالتحديد»

فيجيب : ـ أخاف أن يكون الفيلم مصيدة» (ص١١١).

وقد انتهى هذا التصوير بتحقق نبوءة الراوى، بهجوم قوات الاحتلال على المطاردين أثناء التصوير، ثم قتل إبراهيم فوزى. وبذلك تكون الإشارات فى هذا المشهد أقرب إلى التوقع أو التنبؤ بالأحداث ومصير الشخصيات. ثم تنعدم هذه الإشارات النبوئية على مستوى الرواية ولا نقابلها مرة أخرى .

ثانياً : جماليات التشكيل المكانى فى الرواية :

(١) طبيعة المكان ووظيفته :

يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل وإنْ كان فى الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً يجعله قادراً على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور فى داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

هذا وقد وردت إشارات كثيرة إلى أماكن معروفة فى فلسطين على سبيل المثال: مخيم قلنديا ـ مخيم الدهيشة ـ مخيم الأمعرى ـ الجدل ... إلخ. وقد قصد الكاتب من خلال استخدام هذه الأماكن إيهام القارئ بحقيقة الأحداث التى تدور حولها الرواية، ولهذا رأيناه يركز من خلالها على مدى المعاناة داخل هذه المخيمات وخاصة مخيم قلنديا والجدل، حيث يصف لنا مخيم قلنديا كالتالى :

«مخيم قلنديا يلمع بعد المطر، ويبدو كتلة من الحديد ... لكننى أيضاً عرفت ماذا يعنى أن تكون المجارى هاربة وسط الشوارع الضيقة، وماذا يعنى أن يأتيك ضيف من أصحابك ويسأل عن بيتك ليمشى وراءه عشرة من أطفال المخيم ـ حفاة ـ يدلونه على البيت، والبيت غرفة يتيمة وساحة صغيرة من تراب» (ص١١) .

ولكن يبقى هذا المكان مع ذلك مكاناً متخيلاً وغير حقيقى برغم أنه يستمد عناصره من الواقع والحقيقة.

يضاف إلى ما سبق، أنّ الكاتب عادة يختار الأماكن الضيقة، مثل شوارع مخيم قلنديا الضيقة، بيت فؤاد السجن، وأخيراً الجدل من خلال بيت واحد هو بيت الحاج عبد النبى والد سروة، ليعكس معاناة الفلسطينى. وبذلك تصبح الرواية رواية فراغات، أى رواية أماكن لا يكتظ بها الناس، أو أماكن هجرها صخب الحياة كما هو حال الجدل أثناء المطر. وبذلك يكون الفراغ وسيلة من وسائل تصوير المعاناة النفسية وتطهير الروح من الآلام، أو هو «بعد آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح لصوت الشخصية التكثيف الدرامى فى لحظة التأمل» [١٩]. وهذا ما حدث للراوى عند وصف مخيم قلنديا، ولنا أن نتصوركلمة «مخيم» وما تحمله من ازدحام بالناس، إلا أننا نجده عند الراوى، فارغاً خاوياً وخالياً من المارة، وهذا ما جعل الراوى يتساءل «أين ذهب الناس» (ص ١١). ولهذا قلت سابقاً إن الكاتب يخلق عالماً متخيلاً جديداً على أنقاض الواقع، حيث لا يمكننا أن نتعرف مخيم قلنديا أو الجدل مثلاً

رغم وجوده المادى أو الواقعى، لأنه سوف تصدمنا حقيقة غياب الأجزاء المكونة له المرصودة داخل الرواية بخيبة أمل كبيرة، أصيبت بها من قبل إحدى ناقدات عالم بلزاك الروائى حين ذهبت إلى الأماكن التى وردت فى رواياته لمشاهدتها عن كثب، فاكتشفت أن عالمه يقوم على خدعة ضخمة [٢٠]. وبهذا يشكل وصف المكان أهمية بالغة فى نسيج الرواية، باعتباره ذكراً لأماكن يتشكل من خلالها الواقع الخارجي والداخلى للشخصيات. ولهذا يمكن تقسيم المكان بحسب وصفه إلى قسمين رئيسيين:

(أ) الوصف الموضوعى :

ويعنى باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التى تساعد على معرفة أبعاد الشخصية، وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى. من ذلك مثلاً وصف مكونات مكتب فؤاد وهى: عدة مقاعد ـ صورة جدارية ـ طاولة ـ ساعة حائط أنيقة ـ تليفون ـ مصباح فى السقف. ويكاد يكون الكاتب قد وقف عند هذا الحد من وصف الأجزاء المكونة لمكتب فؤاد، ولم يستقص كثيراً من الأشياء المهمة المكونة لهذا المكتب التى تساعد على وجود تصور نستطيع من خلاله أن نعكس حقيقة فؤاد النفسية والاجتماعية، باعتباره مناضلاً تخلى عن النضال فى سبيل المال والمركز الاجتماعى الذى لا يظهر أثره كثيراً من خلال الوصف المكانى. وبهذا نرى عجز الألفاظ و «قصورها الوصفى عن إقامة العالم التخييلى» [٢١]، لبعدها عن وصف واستقصاء أشياء مهمة تتحد من خلالها أبعاد جديدة تضاف إلى وعى القارئ عن شخصية من الشخصيات الروائية المحورية.

فإذا كان الكاتب لم يحالفه التوفيق فى استقصاء الأشياء المكونة لمكتب فؤاد أو بيته، فإنّه قد استقصى الأشياء المكونة لبيت الحاج عبد النبى عندما سافر إلى المجدل. وقد تناول ذلك بفنية المبدع الذى يدرك عمق الأشياء وبعدها الإنسانى، ولذلك نراه يصف البيت قبل الدخول إليه، وأثناء وجوده فيه من الداخل، يقول :

«بوابة خشبية قديمة مفتوحة مثبتة إلى جدار حجرى. فاحت رائحة نبتة ريحان بطريقة شهية. كان مدخلاً نظيفاً انتشرت على طوله نباتات شديدة الخضرة وبضع شجيرات جورى وعن بعد اتضحت معالم بيت عتيق» (ص٦٠).

ثم يقول :

«دخلت إلى البيت وأحضرت كرسياً من القش تهالكت عليه» (ص ٦١) .

ثم يتحدث عن جدة سروة :

«مدت يدها إلى الخزانة الخشبية أمامها، وفتحت علبة قديمة، ناولتنى منها رزمة أوراق خبأتها بجيبى ... تركت ابنها يمشى على المصطبة» (ص ٦٨).

وهذا غيض من فيض استقصى فيه الكاتب الأشياء المكونة لبيت سروة، وهى كلها تعطينا صورة حقيقية للمعاناة النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى تعانيها سروة قبل و بعد عودتها من المجدل .

(ب) الوصف النفسى :

ويعنى بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثرها بها، مما يطبع الأماكن بطابع شعورى خاص، أو بمعنى آخر، حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية . ولهذا أكثر كتّاب تيار الوعى من هذا الوصف، فى الوقت نفسه الذى لم يهتم به كتّاب الواقعية الذين اهتموا بالوصف الخارجي المنعزل عن الطبيعة النفسية للشخصية. وهذا يعنى أنّ كتّاب

الواقعية لم يهتموا بربط المكان ووصفه ومكوناته بوظيفة فنية وجمالية يمكن من خلالها إضاءة جانب مهم من جوانب العالم النفسى للشخصية. وبذلك يكون العالم الخارجي وما يحتويه من أشياء وأماكن عالماً محايداً يؤتى به كغاية فى ذاته وليس وسيلة من وسائل الكشف النفسى لعالم الشخصية. وبذلك نرى أنّ كتّاب تيار الوعى، على عكس كتّاب الواقعية، قد نظروا إلى الأشياء والأماكن «على أنها حقيقة غير مستقلة عن الشخصية» (٢٢). أى أنها مرآة تنعكس عليها النفس وتتأثر بها، ثم يترجم هذا التأثر من خلال سلوكها وأفكارها وتصرفاتها.

ومن الأمثلة التى تدل على ما سبق : وقوف فؤاد أمام اللوحة الجدارية المعلقة على حائط بيت رأفت، مما لفت نظر الراوى لها الذى علّق قائلاً :

« لست أدرى لماذا بدا ضوء المصباح خافتاً تلك الليلة، بحيث بدت الصورة بالنسبة لى وأنا أجلس فى ركن الغرفة باهتة وقديمة » (ص ص ٥ ـ ٦).

والحقيقة أنّ الصورة الجدارية لم تكن باهتة ولا قديمة، وإنما وقع الأحداث على نفسية الراوى هو الذى جعل هذه الصورة كذلك، لأنه كان ينتظر قدوم عباس طوال الليل دون أن يأتى، مما جعله عصبياً وقلقاً، فانعكس ذلك على رؤيته للأشياء.

هذا وقد وردت بعض الإشارات الأخرى، مثل وقع الجدل على نفس فؤاد والراوى حين زاراها لأول مرة بعد طول غياب، أو رؤية الراوى لضوء المصباح فى مكتب فؤاد، حيث كان يضفى على السقف لزوجة زيتية ... إلخ. وهذه الإشارات المكانية مجتمعة تعتبر مرآة تنعكس عليها الصفات النفسية للشخصية، ويجعل لها الكاتب وظيفة جمالية، هى الوظيفة التفسيرية، حيث تفسر لنا سلوك الشخصيات عن طريق المظاهر الخارجية وانعكاساتها النفسية.

(٢) انحلال المكان وتركيبه :

إذا كان الكاتب قد اتبع بناءً خاصاً فى تقنية انحلال الزمن وتركيبه، فإنه قد اتبع التقنية الفنية نفسها مع المكان، باعتبارهما متلازمين، يرتبط أحدهما مع الآخر ارتباطاً جدلياً. ولهذا نرى الكاتب فى فصول الرواية كلها يعمد إلى تركيب الحدث فى المكان، ثم يفاجئنا دفعة واحدة بانحلاله والسفر مع شخصية أخرى إلى مكان آخر، وذلك لكى يتخلص من الرتابة والملل، إذا رتّب الأحداث ترتيباً زمنياً ومكانياً طبيعياً أو منطقياً تأباه النفس الإنسانية، لأنّ هذا السكون المكانى لا يتوافق وطبيعتها المتوثبة، وبذلك يبقى الكاتب على عنصر التشويق متوقداً لدى القارئ. وهكذا أصبح الراوى «يحرك القارئ فى جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات والأحلام» (٢٣).

يضاف إلى ما سبق ميزة جمالية أخرى، وهى إيهام القارئ بحقيقة الأماكن والأحداث التى تدور حولها الرواية. وخير مثال يوضح هذا الأمر (٢٤) الفصل الخامس عشر من الرواية، حيث يبدأ الكاتب بوصف اهتزازات الجسر تحت أقدام الحافلة أثناء سفره إلى عمان. ثم ينتقل فجأة إلى مكان آخر، حيث يكر راجعاً إلى حكايات جدته عن الميت، ثم يعود إلى تذكر لحظة وداعه لصديقه الذى يسافر الآن من أجل لقائه، ثم ينتقل إلى نادر فى سجنه... ثم ينتهى بتصوره للحديث المتوقع الذى سيكون بينه وبين صديقه عند وصوله إلى عمان. وهو فى ذلك كله يوظف الحكاية والحلم، ويستخدم التناص (٢٥) بدلالاته الشعورية والنفسية، المستمدة من القرآن الكريم، ليعبّر من خلال ذلك كله عن توقه للحرية وخاصة بعد أن عبر الجسر، أو تعبيره عن قساوة الاحتلال من خلال حكايات جدته عن عصابة القرية ... إلخ.

وبهذا تكون تقنية انحلال الزمن وتركيبه تقنية فنية، تسم الرواية بالحركة والحيوية التى لا تهدأ ولا تعرف القرار، مما يجعلها شائقة، وقريبة من نفوسنا ومن تصرفاتنا اليومية، حيث نعود بين الفينة والأخرى إلى تذكر بعض الشخصيات أو الأحداث أو الأماكن التى ارتبطنا بها عاطفياً ونفسياً. وبهذا تكون الرواية أيضاً تعبيراً عن الحياة الإنسانية بشتى أشكالها، ولكن بصورة مختارة ومنسقة ودالة، لأن الكاتب يختار أو ينتقى بعض الأحداث أو الأماكن لغرض جمالى وفكرى ونفسى، كما يستثنى بعض الأحداث أو الأماكن ويبقيها فى الظل بسبب حياديتها، وعدم ارتباطها بدلالات نفسية أو إنسانية عامة. وبذلك تتحول الأماكن والأشياء فى الرواية إلى رموز موحية ترتبط بالشخصيات وتدل على عالمها النفسى .

الهوامش :

(١) مالك المطلبى : **الزمن واللغة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩ .

(٢) انظر ما سبق ص ١٠ ، ص ١١ .

(٣) انظر ما سبق : ص ١٩٦ .

(٤) سيزا قاسم : **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ .

(٥) سليمان العطار : خلية النحل ... حرية النحل ، **فصول** ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص ٩٨ .

(٦) انظر سيزا قاسم ص ٧٤ .

(٧) ميخائيل باختين : **شعرية دوستويفسكى** ، ترجمة جميل التكريتى ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٦، ص ١٠ .

(٨) محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين **فصول**، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ص ص ١٦ ـ ١٧ .

(٩) سيزا قاسم : ص ٣١ .

(١٠) سليمان العطار : **فصول**، ص ٩٨ .

(١١) سيزا قاسم : ص ٢٩ .

(١٢) يمنى العيد : **ندوة مكناس**، ص ٢١ .

(١٣) يمنى العيد : **فى معرفة النص** ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط ٣ ، ص ٢٢٧ .

(١٤) سيزا قاسم : ص ٤٣.

(١٥) ما سبق: ص ٤٠ .

(١٦) ما سبق: ص ٤١ .

(١٧) انظر الفصل التاسع والعاشر من **فصول** الرواية .

(١٨) سيزا قاسم : ص ٤٤ .

(١٩) محمد أبو العطا : وزمن الرواية الإسبانية أيضا، **فصول** ، ص ٢٢٧.

(٢٠) سيزا قاسم : ص ٨٤ .

(٢١) ما سبق : ص ٩٤ .

(٢٢) سيزا قاسم : ص ٨١ .

(٢٣) محمد برادة : الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين ، **فصول** ، ص ١٩ .

(٢٤) تبرز هذه التقنية الفنية بصورة جلية منذ الفصل العاشر فى الرواية .

(٢٥) التناص هو : نص أدبى يدخل فى علاقة مع نص أو نصوص أخرى .

استراتيجيات السخرية
فى رواية (إميلشيل)

عبد النبى ذاكر

السخرية لا تعنى مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل. إنها بديل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى الردئ.

فهى تقدم الزمان والفضاء البديلين للزمن والفضاء الموبوءين ، لأنها وعى انتقادى أو انتقاد واع لا يصالح الواقع ولا يهادنه، بقدر ما يترصده ويدينه، إنها حكمة من لا حكمة له، وبديل من لا بديل له، تجابه عنف الواقع المتكلس بعنف البسمة الحرون. تفضح وهم الواقع، مفشية سر حقيقة وهمه. إن السخرية ترفد المتلقى بسعادة وفرح يفتقدهما فى المرجع الذى يكبله بسخاء ماكر، وأجوبة مسبية . إنها تطرح سؤال واقعها الممكن و«المستحيل» لتفتح كوة الأمل وتوقد فانوس ديوچين فى زمن الحلكة والقتامة . وهى بقدر ماتفتح للبسمة طاقة، تفتح طاقات بصرك وبصيرتك على المأساوى والفجائى والمريب. إنها لحظة اللاتفاق والاختلاف فى زمن التواطؤ والانسجامية الرتيبة والأطر المزيفة والمحنطة ، فهى رصد للنقيض والمتناقض، للمستلب والسلبى ، والتزام بالمستقبل وانحياز للإصلاح والأحسن. وهى بالتالى رؤية ورؤيا مغايرتان تنسكبان فى لغة معمدة بالنار والنور، لتجابه لغة الهجنة والانتظار والاحتضار . من هنا تأتى بلاغة السخرية لتحاصر بلاغة اليومى والمألوف والمكرور، وتخاصر بلاغة الاستحالة، مفجرة أبعادها السيكولوجية والإيديولوجية والإستطيقية، مقدمة صوابها فى «زمن الأخطاء» ، لأنها أقوم المسالك إلى أبجدية التصحيح .

إن سؤال السخرية هو سؤال الكتابة المشاكسة المخالفة والمختلفة المتربصة بالنمطى والمنمط والمحنط من الزمكان والإنسان والقول، لكن عبر استراتيجيات خطابية تند عن الحصر. ونحن فى مغازلتنا لنص متمنع كرواية (إميلشيل) لسعيد علوش، لانطمح إلى أكثر من رصد بعض هذه الاستراتيجيات والوقوف عند بعديها البلاغى والإبلاغى . وحسبنا من ذلك الوقوف عند بعض تجليات السخرية فى النص المذكور وهوامشه، أى فى المتن الروائى ونصوصه الملحقة (Paratextes) سواء منها الإيقونية أو المقدماتية أو الوثيقية أو التوثيقية.

على هامش النص ..

«سعيد! » علوش هو اسم المؤلف الرابض أسفل الغلاف تحت صورة إيقونية لبيضة انشقت عن مدينة مسيحية وعلامة تنصرها الصليب المنتصب فوق بناياتها بشكل ظاهر. إن لون السواد الذى يجلل اسم المؤلف يحكى لون انشطار البيضة وشقوقها. وهو لون يجلل بالمثل اسمين آخرين هما: إميلشيل، ورواية . إن الأسماء تأخذ لون الانشطار. والفضاء الصليبى المتبرعم الناتئ من البيضة يعلن اندحار فضاء «بيضة الإسلام». إن هذا المسخ الساخر يؤشر على وجود الخارج فى الداخل. ولهذا ستكون «إميلشيل» رواية هذا المسخ وهذا الانشطار، وسيكون سعيد شاهدا على انشطار عالم يرزح تحت ثقل مواضعاته وإكراهاته وقوانين «لعبته الاجتماعية»، حاملا على منكبيه «إميلشيله» المتخثرة حالما بزمانه الإميلشيلى المفتقد. ولعل من سخرية القدر أن تولد هذه الرواية فى قماط مطبعة الأندلس (الفردوس المفقود)، وتصدر ضمن مطبوعات (الزمان المغربى)، عنوان مجلة كان يديرها المؤلف قبل أن يحكم عليها بالتوارى. وفيها كان يحمل هم مشروع البحث عن الزمان المغربى الضائع (الثقافى والسياسى والفنى، ... إلخ). وضمن البحث المضنى عن الزمان المغربى المغتال، تأتى (إميلشيل) «رواية» تعلن انتسابها للمؤلف أولا، ثم «حكاية» تنتسب إلى «السائل عن الغائب والحاضر من أهل المنابر والمحابر فى أمر النهر المالح والسائل. مخطوطة تحت رقم ١٩٨٠ عثر عليها بحوزة رجل مجهول الاسم معروف اللسان ناقم على عصره متفائل من أموره. كان الإنسان له ولنا». إنها تأتى بديلا «للسيناريو» الذى طال انتظار مخرجه، و «للقصة» التى لم يرفع عنها الستار أو ينزل، و «للقصيدة العصماء» التى ما زال شاعرها يلهو بعض السيجار واحتساء عرق العراق. إن رواية (إميلشيل) تأتى لكسر هذا الانتظار وإدانة هذا الانشطار. وهو تشظ يعكسه الفصل الأخير من الرواية الذى يحمل صكوك إدانة، أى وثائق نعتبرها بمثابة نصوص ملحقة، لكنها لا تخرج عن مدار الاستراتيجية العامة للرواية. من هذه النصوص التى تقع كلها تحت فصل يحمل عنوان (محجوزات إميلشيل) نجد بيانا «من أجل الحقوق النقابية والتضامن مع المطرودين والموقوفين ومن أجل التراجع عن القرارات التعسفية» وإعلانا عن «فتح تحقيق نزيه لتحديد مسؤولية الوفاة فى هذه القضية التى ليست الأولى من نوعها» وصورة بانورامية لنيويورك، وبرقية تخبر صاحبها باستحالة سفره، وصورا لنساء عاريات يدخن ، يليهما مباشرة غلاف كتاب (الروض العاطر فى نزهة الخاطر) للعالم العلامة الشيخ سيدى محمد النفزاوى رحمه الله، ثم بعض بنود حقوق الإنسان ومسألة التعذيب الجسمانى أو الذهنى، ونقتطف منها المادة رقم ٢ : «أى عمل من أعمال التعذيب أو العقاب أو المعاملة القاسية أو غير الإنسانية أو المهينة يشكل إهانة لكرامة الإنسان» ، ومن النصوص الملحقة عناوين بعض الجرائد والمجلات التقدمية المصادرة كالمحرر وأنفاس، يتلوها نص شعرى لأوجين بوتيى (E. Potlier) مطلعه :

إنه النضال الأخير

لنتكتل وغدا

سيكون العالمى

هو النوع البشرى.

بعده ملفوظ رابطة (الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر) فى رسالتها إلى رئيس المجلس البلدى: «ضرورة صيانة حرمة مقابر المسلمين أسوة بمقابر اليهود والنصارى».

إن هذه النصوص الملحقة جميعها وردت تحت فصل أخير غير مرقم الصفحات. وكأننا به يوقفنا على معالم «اللعبة الاجتماعية» فى واقعيتها ووضوحها، بعد أن طوف بنا فى معالمها برموز المتخيل وعلى عتبة هذا الأخير نصحو على شهادات الإدانة.

تلك إذن مجمل المعطيات النصية الملحقة التي سيسبح النص في فلكها، والتي أسهمت إلى حد بعيد في تفجير نواة السخرية؛ هذه السخرية التي ستلف الفضاء وزمانه وشخوصه (الأنا والآخر) ونصوصه.

الفضاء السدومي ...

في البداية تقدم (إميلشيل) بهذا التوصيف الساخر «مملكة إميلشيل السعيدة»، إلا أننا سرعان ما نفاجأ بأنها ليست إميلشيل التاريخية والواقعية، التي تجد فيها المرأة كرامتها في ظل زوجها، والرجل كرامته في حضن زوجه، دون غيرها، إنها إميلشيل المتخيلة التي توجد في بلاد العروبة والإسلام كلها. إنها «إميلشيل (التي) تبحث عن كرامة» (ص ٢٧)، وعن تاريخها المنسي ووجهها المنفي، حيث يولد الإنسان مصلوبا ويحيا مصلوبا، ويلقى وجه جداره مصلوبا (ص ٢٦)، وحيث «لا أحد يختار مهنته» (ص ٥٨)، وحيث «الرابح كالخاسر والخاسر كالرابح» (ص ٢٧)، «الكل خاسر خاسر خاسر من الوزير حتى السمسار» (ص٧)، الكل يصيح: «التصحيح» «التصحيح». وإميلشيل عليلة، تمرض لحد الموت (ص١١٨). إن «الاعشاب لا تنبت في مملكة إميلشيل السعيدة إلا فوق جماجم المحتشدين والمغيبين والمغتالين» (ص٢٢). إنها «كسوق كبيرة ولابد للغفلة أن تحتل مكانها بين البائع والمشتري» (ص١٩)، ولاقتسام مناطق النفوذ «يعلم فوقها بالأحمر والأزرق والأخضر والأسود والوردي والقرنفلي وحزام لفاطمة الزهراء» (ص٢٠) . إن «تجار الحروب وباعة قارورات الدم» قد جعلوا كل شئ قابلا للاستثمار، والآلات الالكترونية الحاسبة بدورها حولت كل شئ إلى رقم:

«ما هو رقمك؟ ما هو حجمك؟ ما هو اسمك؟ رجل مسالم = 0 امرأة عالة = 0طفل بالشارع = 0» (ص٢٣).

في إميلشيل الكل «يعيش على عدد الجرائم» (ص٢١) وفيها «تطلق النار على ميت» (ص٢٥) «ويفتح باب المضاربات النخبوية (...) الديموقراطية صندوق خشبي بقفل كبير، بفتحة صغيرة، كفتحة آلة التصوير يدخلها النور، قد ترسم المرئيات وقد تحترق المرئيات» (ص ٢٥). في إميلشيل «تزوج» الجيو «بالمسيو ومدام تريانو لمدة شهر كامل» (ص ٦٦). في إميلشيل القاتل كالمقتول والهارب كالمهرب والمغتصب كالمغتصب(٤٨).

مباركة على مولاها:

في مملكة إميلشيل السعيدة «لا يكاد بيت يخلو من خادمة (..) لقد أصبحت كل خادمة تقتني خادمة ببيتها حتى تتفرغ ببيت نعمة أكثر (..) أنت أمام اختيارين لا ثالث لهما: إما أن تتزوج امرأة خادمة، وإما تتزوج زوجتك بخادمة» (ص٦)، والخادمة هنامرادفة لكل «مباركة»، خلافا للأسماء الحسنى ذات الإيحاء الطبقي في النص: زوزو، فيفي، فاتي، لولو، والقائمة مفتوحة إلا في وجه الشريحة الأولى التي تولد «مباركة بالفطرة»: «من سماني مباركة مع أن اسمي لا يوجد بأي سجل عدلي» (ص٨). إن الجواب جاهز عند فيفي: «الخادمة تولد خادمة ولن تلد إلا خادمة» (ص٦) ثم «من يسمى هذه الكلبة مباركة إنها نحس» (ص١٠) هذا هوقانون إميلشيل السعيدة، الذى ستتمرد عليه مباركة: «أنا خادمة وعشيقة الزوج بكل خلوة. خادمة في الحضور سيدة في الغياب» (ص٦). إلا أنها لا تفهم ما تجيب به إذا قال لها زوج فيفي «موت أمور»، أماهما فيتحدثان «عن أشياء كثيرة تتدخل فيها الحلاقة والخياطة والعطل والحساب البنكي» (ص٦).

إن مباركة التي ابتليت بهذا الاسم، دون إنذار، لا تعرف اسما للطفولة؛ فالطفولة المرجحة لقوت القلوب وشمس الدين الذين تتعتهما «بأبناء الأرانب لنعومتهما» (ص٩) و «بالشموع البيضاء» (ص١٠) لشدة بياض

بشرتهما ونعومتها، لأنهما «يهيآن لمهن لا تحتاج منهما أيَّ مجهود عضلي» (ص٩)، كل ذلك يذكرها بمرحلة مغتصبة من حياتها:

«حياتك لم تفرغي فيها للعب. أول مرة طلب منك فيها أن تلعبي كانت مع زوج فيفي. لم تعجبك لعبته أول مرة لأنه سبب لك ألما. وسال خلالها الدم. قال لك: إنه مجرد جرح بسيط، عليك أن لا تخبري به فيفي (..) طمأنك بأنها المرة الأولى والأخيرة التي يسيل فيها الدم والألم» (ص١٨).

«قال لك: في قديم كان الخدم يهدون أسيادهم الليلة الأولى من عرسهم. أما الآن، فعليهم أن يأخذوها متى شاءوا.

كم تحبسين رغبة في اللعب كهؤلاء الأطفال. الغمايضة تفزعك. لعبة الباشا تفزعك» (ص٨).

وهي الآن موطن تندر «المحامي» و «الموظف الكبير».

الأول : «لقد وجدت لك زوجا لا يغادر فراشه» (ص٩).

الثاني : «بل أنا الذي عثرت لك على زكروم المدينة» (ص٩).

ومع ذلك، فهي لا تترك الفرصة تمر دون أن ترد «امنحوا هذا الزكروم لنسائكم» (ص٩) لأنها :

«تتفكه بجنسهم الجديد . فهي لا تعرف أيها زوجة من من من .. ولا زوج من من من .. فهم لا يتبادلون إلا جيوبهم وسياراتهم. أما من هم أبناء من.. ومن هن فتيات من .. الجميع عند الجميع، لأن قانون اللعبة يقتضي منهم حل مشاكل النهار ليلا في ارتياح كامل لامتلاك مفاتيح مملكة إميلشيل السعيدة» (ص١٠) .

وقانون اللعبة هذا هو الذي يصهل في أذنيها:

عليك يا مباركة أن تطعمي السلحفاة التي تحت بطنك كما قال لك السيد. بالرغم من أنه فقأ عينها الوحيدة. يومها عرفت كيف يمكن أن يسيل الدم من سلحفاتك قسرا. ويومها فهمت لماذا يقولون بضرورة قطع رأس ثعبان الأطفال الصغار يوم الختان، لأن الجميع يلعب لعبة الثعبان والسلحفاة» (ص٨ ـ ٩) .

بهذا العنف الجنسي ينفضح العنف الطبقي المؤسس لبلاغة الخرق والاختراق: (مصائب قوم عند قوم فوائد).

الفضاء السدومي مرة أخرى :

في هذا الفضاء المتخم بسعادة القهر والإكراه، يظهر وجه آخر لإميلشيل السدومية الراشحة بالخطيئة.

«الرجل الثاني: اتركها لي، أنت الآن زوج زوزو زوجتي.

قال الرجل الثالث: النساء للرجال والرجال للنساء. الشيوعية أهون في نسائنا على أن تكون في بلدنا» (ص٤٢) .

« أعتقد أن زوجتي كانت ألذ بفراشك من زوجتك بفراشي» (ص٢١). إن الزوجة في إميلشيل السعيدة «لم تعد كذلك إلا على الورق العدلي» (ص٧٣)،

وحق لهذا الوسط المثقل بالخطيئة أن يجعل من «الرجال النساء، ومن النساء الرجال» (ص٣٥) ومن الفئات المسحوقة» دواء العاقر والباحثات عن الخلاص في الجنس» (ص١٢). إن أبطال الفروسية هؤلاء لا

يمتلكون الضيعات ولا العمارات؛ فغير ذواتهم التى . يستنزفونها حتى النهاية، لا يمتلكون ما يمتلكه الذين «باعوا أرواحهم للشيطان بالعملة الصعبة» (ص ١٣).

ومقابل فيفى «تلك الكلبة اللعوق اللحوس»(ص١٣) وأضرابها الذين لا يمتنعون» عن مضاجعة أى كلب أجرب ضال بعد منتصف الليل» (ص٦١)، تقف شخصية الولية الصالحة للازهرة التى:

«لم تسبح مرة واحدة فى حياتها، وحتى زوجها لم تره، ولا مرة واحدة فى حياتها عاريا. كان يطفئ المصباح قبل أن يتحلل من ملابسه. وكثيرا ما كانا ينامان بثيابهما. يمكنها أن تقسم أنه لم يلامس جزءها الأعلى. كان كلما اشتهاها يتخلص فقط من ثيابه التحتية، كما يخلصها هى كذلك لأنها تستحى أن تصنع ذلك من ذاتها» (ص٤٦).

الاستلاب الأنطولوجى :

إن دراسة العنصر السابق تنم عن شكل من أشكال العلاقة الموبوءة بين شخوص ينتمون إلى الهنا (مهما حبل بالهناك)، وبالأنا (مهما تبطنت بالآخر). وهذا مدعاة للحديث عن ثنائية (الأنا/ الآخر) أو داخل، خارج، التى ترشح بدورها بألوان من السخرية المرة، وأنماط من المفارقات القاتمة.

الخارج فى الداخل :

من يوم ما قتل البرتغال زوجة للازهرة :

«فى إغارة على الدشر الصغير، وهى حزينة وترفض كل شئ يأتى من الخارج، زوجها مات مجاهدا، وهو يرقد إلى جانبها مع مجموع المجاهدين الذين كانوا يحاربون الخارج، ولكن كل شئ يأتى الآن من الخارج، وحتى مقياس المكانة والجاه والمراتبية يأتى من تعاقد مع شيطان الخارج» (١٠٧).

ولا يمتلك الداخل لمقاومة الزحف الأخطبوطى لشيطان الخارج المخترق إلا اختراقه جنسيا :

«أتتذكر كيف تزوجت لمدة سنة كاملة سفير بريطانيا العظمى وزوجته . أتتذكركيف كنت تستغرب أن يكون هذا القطعة من الإسفنج يدير سياسة بريطانيا العظمى. يومها بصقت على الدنيا، وضحكت حتى سقطت على قفاك، واكتشفت بأنه لولاك مادارت سياسة بريطانيا العظمى خلال سنة » (ص١٤).

هذا عن عباس مول الفاس، أما الرجل الثانى الجيو فإنه بدوره «تزوج بالمسيو ومدام تريانو (الفرنسيين) لمدة شهر كامل » (ص٦٦).

وقد يتم اختراق الآخر هناك جنسيا من حيث لاسبيل إلى اختراقه ثقافيا. جاء فى الرواية عن علاقة اليهودية الأمريكية جينى بالصحفى المغربى :

«هصرت صدرها بسعادة وحلم غريبين، كما لوكنت تضم كل قارة أمريكا، إلا أنها كانت آلهة جنس، لايمكن أن تشدها إليك دون أن تصدر الكلبة آهات وآهات غريبة »(ص٩٣).

ويضيف الصحفى على لسانه :

«إنها تذكرنى دائما بالرسامة فى إميلشيل، وهى تمارس الجنس كحشرة لاتعرف غيره. طوال حياتها وهى لا تبحث إلا عن العضو القائم، بكل الوسائل الثقافية الممكنة وغير الممكنة. قالت لك يوما :

ـ العرب لايعرفون ممارسة الجنس .

قلت :

ـ لأنهم لم يدرسوه بالكتاتيب القرآنية» (ص٦٤).

وقد كان المشهدان فرصة لتفجير المكبوت السياسى أولا : «تصورى ياجينى أن كل الذين صوتوا (٠٠) أذيعت أصواتهم بصوت المتغيبين» (٢٩)، والمكبوت الثقافى ثانيا : «إننى أطلب الكمال (٠٠) أريده (أى طفلى) أوروبى الذهن، عربى القلب» (ص٩٧).

جنة الشوق أوطارق الذى فتح أوروبا :

«الهناك» بالنسبة لشخوص «الهنا» فضاء فردوسى لا يلجه إلا «زعيم أو كريم أو مسخوط الوالدين » زعيم لا تنفتح له أبواب أوروبا إلا من فروج نسائها، وكريم لا كرامة له إلا بما يفيض عليه عضوه البتار كسيف خالد أوطارق من غنائم ما وراء البحر :

« إنه لم يكن يعرف بأنه يحمل تحته سيف خالد وطارق إلا يوم تعرف عليها (٠٠) كلكم طارق يا أختى، لو تعرفون سرحوا خيولكم لنعبر البحر (٠٠) إذا طلب أحدكم لمسلم الجنة فليتمن له دخولها من أبواب أوروبا » (ص١١٧).

إن جنى لذة فردوس الهناك لاتكون إلا من نصيب بوشعيب وأمثاله ممن باعوا لحم أمهم مقابل عقد عمل فى شركة غربية :

« بوشعيب اشترى عقد عمله بمعمل رونو من المنزل الذى ورثته أمه عن أبيه، عن دفوعات الجنود خلال أيام السبت والآحاد لها. إلا أن المال لا وجه له، كما أنه لا يتكلم. من يجرؤ الآن على اتهامه بالحرامى. واحد يأكل من لحم والده، وآخر من نهد والدته، إلا أنه وجد كرامته وراء البحر » (ص١٠٨)

نعم « كرامته» وهو الذى كان « سرواله يفشى سر مقعدته من كثرة قدمه، يأتى الآن من الخارج بسيارة قد الخلا .ها هو الآن باستطاعته اقتناص كل مراهقات الحى، بل تطمع فى ماله المتزوجات أيضا » (ص١٠٧)، ولكنها «كرامة» من طينة «كرامة» قدماء المحاربين :

«قبل ثلاثين سنة خرج الجنود ليحاربوا إلى جانب الحلفاء بحثا عن الكرامة. فمنهم من ضمنها عن طريق معاشات فقد يد أو رجل أو رأس أوحياة، ومنهم من ضمنها عن طريق رتبة عسكرية. وربح الجنرالات الحرب وخسرها الجند » (ص١٠٨).

إنها كرامة من لا كرامة له .

بلادالشمس والانتظار:

رأينا كيف أن «الهنا» مسكون بهوس «الهناك» بحثا عن كرامة موهومة، والآن نتوقف برهة عند صورة الآنا والهنا لدى الآخركما وردت على لسان كل من المسيو تريانو وأوديل. إن الأول « يدافع عن الليبرالية فى كل شيء. فقضاء عطلة ببلاد الشمس بحثا عن أصالة بلد الضيافة حرية » (ص٦٧) وتقول الثانية :

« لهم الشمس والبحر ولنا المال والسلطة. كل أجزاء الكرة الأرضية تدور إلا هذا الجزء من العالم (أكادير) فهو متوقف أبدا، يشعرك بأن لا فائدة فى أن تدور هى حول الشمس أو أن تدور الشمس حولها. قرون وهذه الكرة تدور، إلا هذا الجزء، الذى ينتظر العملة الصعبة. [هذا الجزء] الخارج من العالم والقرن » (ص٧١).

كل شئ ثابت فى هذه البقعة الشرقية الدافئة ببريق عملة الآخر الذى ينشد دفء شمس الهنا بحثا عن «زمكان» خارج «الزمكان».

سيميائية أسماء الشخوص :

إن أسماء الشخوص تعمل فى الرواية بوصفها علامات مميزة طبقيا، ومؤشرا على الشحنة الساخرة التى تسرى فى مفاصل الملفوظ موحية - وهذا ما تسعف به القراءة المشاركة - بكل تفاصيل الملفوظية. ففى مقابل «الأسماء الحسنى» زوزو، فيفى، فاتى، لولو، تنتصب «الأسماء اللا أسماء» : مباركة، عباس مول الفاس، عقا، بوشعيب، أوباسو، ولد عيشة، أيت الباتول، حبشانة العمياء، طريفة بنت الهجالة،موحا لقرع، عثمان الكعاك، الفقيه النعناعى، بنعيسى السائق، بو العجايب، بو الزعانف، حد هوم العورة، ابن جرادة، ولد الخنشوشة، الداخل فى الأسواق، قرع رجا فى الله، بوحدبة قواد الحومة، ولد الشارفة، الحاج عيسى الناعورى، طحطوحة، الحاج الزغبى.

وهكذا يبدو أن توظيف أسماء الأعلام لا يخلو من شحنة ساخرة تعكس بعض الأوضاع الاجتماعية المتردية فى مملكة إميلشيل « السعيدة » بشقاء شرائح معينة لفائدة ثلة مأفونة.

الباروديا

قد يدخل النص حوارية مع نصوص تنتمى إلى الثقافة الشفهية أو المكتوبة ليحاصر استفزازها باستفزاز سخرية مضادة، مؤسسا بذلك خطابه المناقض، مبديا تناقض الخطاب النمطى أو تهافته ، معلنا لا عقلانيته الملغومة.

النموذج الأول : «من قال إن الرأس يغنى بعد أن تشبع البطن، ولم يقل بأن الرأس تغنى لكى تشبع البطن » (ص٧١ - ٧٢) .

النموذج الثانى : «اللطف. اللطف. اللطف.
عاش. عاش. عاش
من رددها مليون مرة غفر له ما تقدم ما تقدم ما تقدم .
من سمع مرددها ولم يرددها فكأنه استولد أمه. أمه. أمه.
ومن ومن وما فلينتظر العقاب فى الدنيا والدنيا والدنيا » (ص٢٧).

النموذج الثالث : «نحن أمة تقول الشعرعموديا وعلى السليقة. مليون سنة ونحن نتغنى، كلنا شعراء. كلنا يتكسب بالشعر.
وتفتح أمامنا الأبواب إلا قلب التاريخ،
من رأى منكم منكرا فليغيره يغيره يغيره » (ص٢٣).

النموذج الرابع : «ويوم يجف البترول تموت القطط من العطش، وتزهر الورود فوق مداخن تكرير النفط على عينيك يا منكر ونكير » (ص٢٧).

النموذج الخامس: «من هذا المنبر (مقر الأمم المتحدة) تنطلق القرارات (٠٠) ومنه كذلك يعاد التفكير فى جغرافية الأمزجة والأذواق الصغيرة التى تتطرق بها الأنانيات السوائل بقنوات البند السابع من الفصل العاشر من قوانين كيت وكيت » (ص٨٤).

استنتاجات :

لقد نجمت السخرية عن تبنى المبدع لسلسلة من الاستراتيجيات الخطابية، نذكر منها :

أ - التقابل بين الفئات المسحوقة والفئات المحظوظة.

ب - التقابل بين الأنا والآخر أو الهنا والهناك.

ج ـ التقابل بين الخطاب الرسمى والخطاب المضاد.

د ـ التقابل بين الخطاب المتخيل والخطاب الملحق.

هـ ـ التقابل بين النمطى واللانمطى.

و ـ التقابل بين الوعى والوعى الزائف.

ز ـ التقابل بين الكائن والممكن.

كل ذلك بغية :

١ ـ فضح اللامرغوب فيه والمبتذل والدنىء.

٢ ـ تقديم بديل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى المتعفن.

٣ ـ تعرية تواطؤ الخارج والداخل.

٤ ـ تفجير المكبوت السياسى والثقافى والتنصل من إكراهات الواقع المتكلس.

٥ ـ إدانة بلاغة الانتظار والاحتضار والانشطار.

٦ ـ ملء لخواء أنطولوجى.

٧ ـ دفع للمنمط واللاعقلانى، والاحتفاء باللانمطى والعقلانى.

٨ ـ فضح قوانين اللعبة الاجتماعية.

٩ ـ الانحياز للمستحيل والأصلح.

١٠ـ فتح لرؤيا ديوجينية تفضح هجنة الواقع وزيف ادعائه؛ وذلك بتقديمها لأسئلة مستفزة تحضن جمرة الواقع فى الزمن الردىء.

الاغتراب
فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى

من الضرورى أن أؤكد ـ منذ البداية ـ أن المحور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز المحاور فى النتاج الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ جوانب : الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحزن والتشاؤم ، الحب والشهوة .. إلخ ، فضلاً عن الزوايا الفنية العدة التى تثيرها أعمال هذا الأديب السكندرى الكبير ؛ فلماذا هذا العنصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات .

وفى محاولة لبلورة الحديث فإن التجوال سيطوف بثلاثة أعمال روائية أساسية هى : (المهاجر) ١٩٧٦ ، ثم (حقيبة خاوية) ١٩٨٠ ، وأخيراً (يوم تستشرى الأساطير) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى ـ المنشورة وغير المنشورة ـ فربما نتطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال المحور الذى قلنا إنه سوف يكون زاوية الرؤية هنا .

الاغتراب .. ؟ نعم ؛ هذا الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته ، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج على المألوف : هذا العالم الداخلى الذى يتلون بأصداء ما يدور خارج النفس، والذى تشكله دوامات من الوعى واللاوعى ، ومن الضوء الباهر والقتامة الداكنة الموغلة فى أغوار الأغوار ...

وإذا كان القلم قد استطرد شيئاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرهافة ، وما أظن أن كاتبا عربيا آخر أرهقه الشعور بالاغتراب على نحو ما صنع مع محمود حنفى .

ونحن مضطرون لأن ننظر لهذه الأعمال منفصمة عن ذات مؤلفها ، فالقيمة الفنية للنص هى ولاشك

الفيصل فى الحكم على العمل الأدبى ، ومع ذلك فهل المزيد من المعرفة عن المؤلف مما يحول دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قد يفيد ولكنه لا يضر فى شىء ، وأظن أن الوعى بأبعاد « الاغتراب » فى أعمال كاتب ما تتطلب سبرا لروح العصر ، ومعايشة للعوامل المختلفة التى تقف « خارج » العمل الأدبى ولكنها تلقى ببعض الضوء عليه .

وهكذا يمكننا أن نقرأ (الكوميديا الإلهية) وفى أذهاننا أن فيها شيئاً من دانتى ، وكذلك قصيدة « البحيرة » للامارتين و(اعترافات فتى العصر) لألفريد دى موسيه و(يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم . ورؤية « ذات » المؤلف لا تشكل ـ كما قلنا ـ إلا زاوية تساعد الناقد الذى يأتى حكمه أولاً وأخيراً على القيمة الفنية وحدها . ومن المنطلق نفسه نقرأ أعمال محمود حنفى لننظر فيها من الوجهة الموضوعية الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فترة من الزمن فى أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربية البترولية حيث قضى بضع سنوات من عمره « وهكذا كان بطل روايته (حقيبة خاوية) ، والذى كان يقطن ـ مثل المؤلف ـ فى حى كليوباترة بالإسكندرية » [1] . ولعلنا لا نكون ممعنين فى غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قرائن أخرى « شخصية» مثل المرض ـ ونحن نعرف أن محمود حنفى ـ شفاه الله ـ يعانى المرض منذ سنوات ، والمرض عنصر فعّال فى مصائر أبطال رواياته ، كذلك نلمح فى هذه الأعمال موقفاً ـ ستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث ـ من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ؛ فنحن مع حياة محمود حنفى ومع أعماله أمام موقف « سقراطى » إن جاز التعبير ، ونشير فى آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة (يوم تستشرى الأساطير) تدور فى فيلا بمنطقة أبى يوسف ـ فى أطراف العجمى ـ وهو مكان طالما تردد عليه أديبنا ، ضيفاً على صاحبه « ص . ى . » الذى يملك فيلا هناك (وإن لم يكن لهذا الصاحب ـ يقينا ـ شأن بمادة أزمة بطلى الرواية ، لا من قريب ولا من بعيد ...) .

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث (أهى حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجوه ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قضية توضع فى الحسبان ، وإن كان الحسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحديثنا هنا) من خلال منظور تاريخى فنى ، والبداية المنطقية أن تكون أمام (المهاجر) أول أعمال محمود حنفى المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحوة » عام ١٩٧٦ ، فى نحو مائة صفحة ، يعقبها تحليل نقدى بقلم أحمد يوسف(؟) . ومن المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التى أسهم فيها كتاب وفنانون مبدعون من أمثال سيف وانلى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد زكى العشماوى ، وعصمت داوستاشى و .. و .. من المؤسف أنها تتوقف بعد أن كشفت عن عشرات المواهب التى كانت مخبوءة ، ومن بينها ـ ولاشك ـ محمود حنفى .

تتشكل (المهاجر) من أربعة أجزاء (فلنقل : من أربعة فصول ، من أربعة مواقف ...) ، تبدأ بالموظفة الأوروبية الحسناء وهى تقول « له » بالإنجليزية :

« ـ مستر فاروق الخولى .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفها أن تبلغك أن طلب الهجرة المقدم منك مرفوض فى الوقت الراهن ، وبدون التزام بإبداء الأسباب ..

وبذل أثناء ذلك جهداً عصبياً شديداً لاستيعاب الصدمة ، ثم غادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة : شكراً ، وهو يكاد يسقط من الإعياء .. » .

وهناك على مـدى الرواية كلهـا صـوتان ، الأول حيادى إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثانى داخلى جوّانى يبوح بما يعجز هذا « البطل » المطعون عن البوح به ، صوت يكسر الزمان والمكان ، يتداح مرفرفاً كالطائر الذبيح ، يكشف عن عمق الوجيعة ، ومدى الضياع .

إن فاروق الخولى ـ مجرد اسم يخلو من أى دلالة ـ بطل مهزوم ، ولكنه ليس ساقطاً ولاجبانا ؛ لذا نراه ، بعد أن أخبره الطبيب بأنه مصاب بسل فى العظام ، يردد بيتين للسياب قالهما وهو فى أتون المرض الذى أقعده لسنوات فى الفراش :

« لله الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم » .

وقد أجاد فى حديثه مع صاحبه محسن (والصداقة قاسم مشترك فى روايات محمود حنفى ، ومنها فإن التفريط فيها ـ على نحو ما حدث فى (حقيبة خاوية) ـ يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاغتـراب) وهو يحاول أن يفسر : لماذا أفكر فى الهجرة من مصر ؛ إذ نراه يصرح :

« ـ لا أظن أن المشكلة هى مصر .. المشكلة تنحصر فى كيانين : أنا ، والعالم » .

وعلى الرغم من أن بطلنا « فـاروق الخـولى » لم يغادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » وتستهل بسد أبواب الهجرة « المادية » فى وجهه فى الوقت الذى تتعمق فيه أبواب الهجرة « الروحية » . واستخدام « الروحية » هنا ليس لمجرد المقابلة بين « المادة » و« الروح » وإنما لأن للأزمة بعداً روحياً ـ أو فلنقل صوفيا أو دينياً من نمط خاص تتطهر فيه الروح ، وهى تتقلب فى بوتقة الألم ، وهكذا ـ فى أعقاب فشله فى الهجرة ، واكتشافه أنه يعانى من مرض لا منجاة له منه ـ نسمع نبض وجدانه :

« ... وبينما كان يسير صامتاً إلى جوار محسن اجتاحه شعور بالحنين إلى كل ما يمت إليه : الأصدقاء والأقارب وملاعب الصبا ، وحتى الذين خانوه واضطهدوه .. واستقر فى يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر جميعا بؤساء وغير مذنبين ، وأن عليه منذ اليوم ألا يبالى أو يكترث بأى شىء ، وأن ينطلق وسط الجميع متحررا من العواطف والأفكار على حد سواء .. » .

كان لفاروق الخولى بعض نصيب فى قطعة أرض ، لم يكن بد من بيعها بعد أن طرد من وظيفته (مدرس التاريخ) ، لكنه يفلسف الأمر بأنه « قرر أن يعيش حرا » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختيارا فمن أين له أن يواجه نفقات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفى مختار ؛ ولذا فإن ذاته تكون أكثر صدقاً لحظة أن تتفجر فى ذاته خواطر تقول :

« .. لقد فقدت حماستى للعالم ، هذه هى المسألة ببساطة .. القضايا التى أرقتنى طويلاً لم تعد تثيرنى ، وأشعر أن الحياة بصفة عامة أصبحت رتيبة مملة خالية من أى جديد ، وفى هذه الحالة لا يصبح للهجرة ـ شأنها شأن البقاء على قيد الحياة ـ أى مبرر يجعلنى أتمسك بها ، ثم إنى ـ واقعياً ـ صرت عاجزاً عن التعامل مع العالم بسبب مرضى .. إنى أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالى منذ وقت رغبة فى التوحد مع قوة سامية لأستبين ماهيتها أو حدودها فى الوقت الحالى .. » .

وفى دروب القاهرة يتقابل مع الحب القديم : زينات ، وتسأله فى أحد اللقاءات :

« ـ ألا زلت تحبنى ؟

ـ بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب » .

ويأتى إليه أخوه بثمن قطعة الأرض التى بيعت ، فهل يعنى ذلك انتهاء المحنة ، وهدوء حدة الاغتراب فى نفس فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب فى ظل هذه الجنيهات الثلاثمائة التى جعلته يشعر بالثراء والرغبة فى التبذير بحماقة ، على الرغم مما تحاول نفسه أن تغرسه فيه من شعور كاذب :

« إن ذهنى صاف ، وهنا أنا أنسحب ، أنسحب، أغوص ، أنتهى .. إلىّ يا رفيقة موتى الآن ، يا حريتى المنتقاة .. يا حريتى الخلاص » .

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع زينات ، وتنطوى صفحة المقام بالقاهرة لنواجه الجزء الرابع وهو يستقر بالإسكندرية ـ لدى سيدة تؤجر بعض غرف شقتها بكليوباترة (!) . فهل هذه النقلة تأتى للبحث عن ملاذ ، أم أنها أشبه برحيل الأفيال حين يتقدم بها السن لتموت بعيداً ، فى حالة غريبة من الغربة والتأمل والعناد الرومانسى ؟ فى ظنى أن هذا هو حال بطل (المهاجر) ؛ إذ يتمتم لنفسه فى لحظة من لحظات المكاشفة :

« يا إلهى الرحيم : لقد تم عزلى ، وفى نفس اللحظة بلغ تعبى غايته .. فلماذا تتركنى أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ » .

وعلى الكورنيش يتهاوى الجسد الخاوى ، يخبو البصر رويدا رويدا ، تهدأ الأنفاس وتثقل الرأس ؛ ليغوص فى الصمت السرمدى .

أما (حقيبة خاوية) فإنها تأتى أقرب ما تكون إلى « تحقيق » أو « تقرير » عن موت عادل ، بطل الرواية ، يقوم به صاحبه العائد من الغربة بعد سنوات قضاها فى إحدى بلدان البترول . ونحن نستخدم اللفظتين « تحقيق » و« تقرير » عن عمد مدركين فى الوقت ذاته أن هذه مجرد صيغة فنية مبتكرة (معروفة ، مع ذلك ، فى أعمال روائية غربية وعربية) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن الملاحظ أن (حقيبة خاوية) تبدأ وقد مات البطل لكن هذا الاحتجاب المادى لا يحول دون أن يكون الشخصية الحيوية المهيمنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق الخولى فى (المهاجر) . ولأننا أمام « تقرير » أو « تحقيق » ؛ فإننا نقابل أول ما نقابل « توطئة » أو تمهيداً ، وهذا أمر غير معتاد فى الأعمال الروائية لكنه ملائم تماماً للصيغة التى اختارها محمود حنفى لروايته التى ناسبها أيضاً الانتهاء بـ « خاتمة » ، أما الوقائع نفسها فتحمل عنوان : « أوديسّا النهار والليل » . لماذا أوديسّا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحلة اغتراب وأهوال وتقلبات ، تذكر ـ على نحو ما ـ بالبطل الهوميرى القديم الذى تاه حيناً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن جزيرته إيثماكا ؛ هذا البطل الذى عايش جيمس جويس روح ضياعه وغربته فى (أوليسيوس) . أما الثانية « الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع لاالأسطورة ، أو فلنقل : لتقول لنا إننا أمام أسطورة أرضية .

و « الأحداث » (وليس فى الرواية أحداث بالمعنى التقليدى) تبدأ و « الصديق » يؤرقه أمر موت عادل ؛ فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية الصحاب : إسماعيل وعلى وعبد الحميد (يضاف إليهم عادل ثم « الراوى » الذى يقود التحقيق ، وتأتى الرواية

على لسانه) ، والراوى يقول لنا إنهم أنهوا جميعاً الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التنسيق ، وانتهى الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على مجموع ضئيل لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة :

« يظل عادل وحده هو الذكرى الموجعة فى القاع ، قرحة لا تشفى ، سوط عذاب . لقد اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لعالمى المحدود ، ونفض يديه منذ البداية من كل حرص ، عانق تشوفه وعذابه وانطلق كطائر لاتحده حدود .. اشتغل بائعاً فى دكان ، ثم ميكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم بحاراً يجوب المحيطات ، وكان له أب فقير مثل أبى ، وأم طيبة كأمى ، غير أنه كان شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد وعدنى بأنه سيضع كتاباً يضمنه خلاصة تجربة عمره ، وأن ذلك الكتاب سوف يكون كتاباً عظيماً .. ها هو قد أوفى بالشطر الثانى من عهده ، فمات ، فأين الكتاب ؟ » .

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى تفد على الذهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكننا نؤثر الابتعاد - أو التخفيف على الأقل - من جرأة الأحكام الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور الـ « سانت بيفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن فيه من المؤلف ما فيه ، لأن هذا ليس بالأمر البالغ الأهمية ، وإنما المهم أن تتحدد - فنياً - شخصية الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية والضعف ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم بالرصانة . لكأن هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى باعتباره المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به ولم يستطع أن يشارف آفاقه ، إنه يبقى حلماً مستحيلاً لايفتأ يصبو إليه ، ورحلة التنقيب عنه تأتى بمثابة رفض الواقع وعدم الإيمان بأن (عادل) قد مات ، بل تأتى محاولة - يائسة - تندمج فيها ذات الراوى بمثاله الهارب من قبضة الزمن بحيث يصيران أحياناً شخصية واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها بما حوله من زيف ودمامة :

« ... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين الحقائق الجديدة ، وأكتشف كم التناقض الذى يسرى فى خضم الحياة من حولى ، كان الوقت قد فات ، وكانت أحلامى بالتمرد والحرية الخالصة قد جفت ينابيع ريها وانتعاشها ، ووجدت نفسى جزءا صغيراً من النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مفر من توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب أدين له بالطاعة والولاء : الرؤساء فى العمل ، والزوجة فى البيت ، ومواضعات المجتمع الذى ارتضيت أن تستعبدنى عبر سلسلة من التنازلات المريبة قدمتها فى غفلة متعمدة خبيثة تحيزا لوهم الاستقرار ، فى حين تتضخم عقدة الإثم ثم تترسخ حتى تصير جزءاً من تكوينى الخاص ..

إن علاقتى بعادل لم تسلم من انعكاسات تلك العقدة الخبيثة وآثارها المزعجة .. فلكى أهرب من وخزات عقدة الإثم ، جعلت من ذكريات عادل وسيلة أداوى بها قروحى الداخلية .. » .

وعادل هذا إنسان مريض البدن إلى حد كبير (كما كان فاروق الخولى - بطل رواية (المهاجر) - مريضاً مرضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية) ، ومع ذلك فإنه يمثل القوة ويتمثل فى ذهن الراوى رمزاً للخلاص .

هكذا نرى عادل حازماً باتراً عميق الرؤية ، وهو يسخر من صاحبه عليّ الماركسى معقباً على كلامه بقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب قلب الفلسفة الماركسية فى العمق ، وقد لايبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها تاريخياً ـ وبمنطق الجدل نفسه ـ بانطفاء الجذوة والزوال .. » .

يواصل الراوى مهمة البحث عن أسباب موت عادل ، متسائلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف أيضاً شيئاً عن ساق عادل التى كسرت أثناء عمله بالباخرة ، والتعويض الذى تبدد ما بين سداد الديون ومواجهة أعباء الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا تملك زوجه سوى أن تنقله إلى المستشفى « الميرى » ؛ فأين الأصحاب ومنهم من بلغ قمة الثراء ؟ لقد تخلوا عنه وتركوه يموت وحيداً غريباً ، برغم أنه بينهم .

هكذا كان اغتراب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة أوديب فى فراره ـ اللامجدى ـ من قدره ، بينما كل خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهايته المحتومة . أما « الراوى » ، فإنه فى فيض رومانسيته ينطلق عبر الحياة محملاً بهمومه التى ينوء تحت وطأتها ، وبنفسه الممزقة بين المثل والرغبة فى التصالح مع الحياة والشعور بعسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة من « الهروب » ، وعندما تعوزه الوسائل الواقعية يستعين بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل إلى قرار مع ذاته ألا يطوى مسألة عادل كما فعل غيره من الصحاب القدامى ، ولو تأملنا طويلا هذا القرار فإننا نصل إلى رغبته الدفينة فى أن يكون هو نفسه « عادل » آخر . وينطلق فى شتاء الإسكندرية تحت المطر ، وتتداخل الرؤى مع الواقع فى لحظة خصبة بالدلالات على الرغم من أنها تتمثل فى شكل لوحة « فانتازيا » :

« أخذ المطر يهطل فى غزارة . لقد ابتل شعرى ثم سترتى وسروالى ، وجرت قنوات رفيعة من الماء على قفاى ، وتسللت عبر فتحة القميص وانسلت إلى جسدى ، وسرعان ما انتشرت وطوقتنى . غرقت تماماً داخل ملابسى ، وهزتنى رجفة كتيار كهربى ، ولكنها بدلاً من أن تصعقنى راحت تأسرنى .. وسرى فى عروقى دفء متواتر ، وتغلغل فى قلبى انشراح أسطورى ..

فجأة قلت إنى حر ، وأن الطبيعة خمر ربانى ، فتجردت من ملابسى دفعة واحدة ، وصرت عارياً .. استقبلنى الموج عنيفاً هادراً ثم لم يلبث أن احتضننى بعشق . وسبحت حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهاديت إلى الشاطىء واستقمت فاتحا صدرى للريح العاصف ، أستنشق هواء ملحياً نظيفاً .. ووجدتنى أتدحرج فوق المروج الخضراء وأنا أقهقه فرحاً ، وأقطف عنبات مسكرة وألتهم حبات برقوق وبرتقال .. أصعد تلالا فوق تلال ، ومن ورائى ماشية ترعى فى سلام ، وأطفال يلعبون ، وعذارى ساحرات يبتسمن فى دلال ، وأثناء ارتقائى التلال ، كانت الأشجار ترسل أريجاً مفعماً بالخصوبة والطزاجة .. » .

و « الراوى » يمضى فى مثاليته المقهورة إلى أرملة عادل ، ويسألها عن « الأوراق الخاصة بالمرحوم » زاعماً لها ـ ولنفسه ـ أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتى له

بالحقيبة التى تضم كل ما خلّف من أوراق ولكنه يجد الحقيبة خاوية ؛ لقـد مزق عادل كراريسه ، وانتهى الأمر إلى الأبد ؟

إن هناك اتهاما قائما بأن محمود حنفى سوداوى النزعة ، وهى قضية لا علاقة لها البتة بقيمة الفن . وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان فى جاهليته أقوى منه فى إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار وأبى نواس وأبى ربيعة برغم ما فى هذا الشعر من عهر ، وفى العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا وبشعر بودلير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يغلفها من قتامة .

وبالنسبة لـ (حقيبة خاوية) فإن قتامتها قتامة إيجابية ، إن صح التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية » تتحول فى نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن المؤلف خشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة ودلالاتها فأراد أن يبلغها له (ألم نقل قبلا إن قالب هذه الرواية يقترب من التحقيق أو التقرير ، وإذن فإن السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل النتيجة) ؛ وها هو الراوى يتمتم ، وقد ضاع كل شيء : مات عادل . وبموته تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التى كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذى ينهار أمام وقع هذه الضربات المتلاحقة لا يلبث أن يفيق ليصرخ والستار ينزل فى الدقائق الأخيرة من المأساة ، فى السطور الأخيرة من الرواية :

« .. ووجدتنى - من جديد - أناشد الله فى خشوع أن يعفى أولادى من عذاب عصر عشناه . أليس كذلك - على أية حال - متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد وجدتنى أناشد الله بالفعل أن يعفى أولادى من مصير الفشل والإخفاق الذى أحاق بجيلى كله . ومع ذلك فلابد لى أن أعترف أن ذلك الإيمان الذى يبدو عنيدا ومغرقا فى التهافت ومريحا للنفس لم يعفنى فى لحظات تلت من استشراف الجنون » .

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصيرة (يوم تستشرى الأساطير) ، وتقع فى نحو ستين صفحة (مزدانة برسوم للفنان عصمت داوستاشى ، تنطق فى بساطة فريدة بروح الرواية) ، وتحمل عنوانا ثانويا (مباشرا إلى حد كبير) يقول : سفر إخفاق العهد الحالى ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التى رسمت فى هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة فى إضفاء الجو الأسطورى :

«وقائع اليوم الأخير فى حياة كل من سالم وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات هذا القرن على أرض مصر المحروسة وجمعهما عبر الخمسينيات صبا عامر بالأحلام الخضراء ولكن الستينيات فرقتهما بعد أن أجهضت أحلامهما وأنزلت بهما عقابا على ذنب لم يقترفاه .

وهاهما يلتقيان بعد الشتات - بتدبير مصادفة هازلة - فينزع كل منهما ثوب واقعه المزرى فيشرعان معا فى سباحة وسط بحر الأساطير » .

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصينة قدمها على الراعى بأستاذية سجل فيها أن محمود حنفى :

« كتب رواية هامة حقا ، من وجهة نظر المضمون والصنعة الروائية معاً ، فهو من ناحية الصنعة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية البسيط ، الخالى من تعقيدات لا مبرر لها .. وجعل لها نبرة التحذير والزجر الشديد التى يستخدمها ذوو الرؤى حين يشعرون حتما

عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى الإنسان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم» .

أيذكر القارئ الرسالة الكامنة فى قلب رواية (المهاجر) ؟ أيذكر الصرخة التى تفجرت فى (حقيبة خاوية) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فنى ؟ إن كاتب المقالة يستطيع أن يلح على أفكاره فيبسطها مرات ومرات ؛ أما الفنان فإنه قد ينطلق فى كثير من أعماله ، بل ربما فى جميع أعماله ، من منطلق واحد ، ولكن إبداعه يفقد نضارته لو كانت النصوص معادة مكرورة . فهل هذا هو الحال مع روايات محمود حنفى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين (المهاجر) و (حقيبة خاوية) بالرغم من سيطرة روح الاغتراب على العملين معاً . وهذا ما يظهر جلياً أيضاً من خلال معايشة (يوم تستشرى الأساطير) التى يأتى استهلالها على تلك الصورة الجديدة القديمة معاً ، أو بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل عفويتها وسذاجتها ؛ تلك السذاجة السحرية الشفيفة التى تفاعلت على نحو عضوى فريد مع « فحوى » (يوم تستشرى الأساطير) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع » لقلنا إنه بسيط للغاية ، فهناك هذا اللقاء غير المدبر – وإنما هو لعبة من ألاعيب القدر – بين سالم الذى يمرق بسيارته وسط « الطريق عند المكس لينفذ إلى الطريق الضيق الذاهب إلى العجمى » وبين هذا المدعو « أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة خفيفة ، ويهبط قائدها سالم ليفاجأ بأن الضحية – أمين – هو ذلك الصاحب القديم الذى غاب عنه فى زحمة الأحداث ؛ يتعانق الصديقان . ولايزال أسلوب القص القديم يهيمن على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث الروايتين السابقتين ؛ فهنا نعرف أن (سالم) استمر فى دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ؛ أما (أمين) « فرفض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانوية العامة (وهذا تماماً ما حدث للراوى فى (حقيبة خاوية) وما كان من موقف بطلها عادل) .

وتمضى الأحداث فى إيقاع عجيب لاهث ، تتوارى فيه التفصيلات ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما جدوى التفصيلات إذا كان الجوهر مدعاة للدهشة ؟ (يلاحظ أن القصة القديمة تجنح عادة إلى إسقاط التفصيلات ؛ فالبطل طويل حلو التقاطيع وكفى ، والمرأة فاتنة ناعمة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما هنالك) ويكون الوصول إلى ڤيلا سالم بمنطقة أبى يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نتعرف رحلة الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد القيم ؛ لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا تهمة معينة وبلا تحقيق ، وقابل من الحياة ألواناً من المهانة والخداع حتى آل به الأمر إلى حالة من الشرود والتشرد والضياع ، فهل ينقذه سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تحددت ملامحه منذ بداية الرواية :

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه الاجتماعى البسيط ، غير أنه فوجئ بها تعاود الاتصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة جاهزة ومفروشات فخيمة ووعود بعمل لائق يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتيحت لسالم فرصة العمل بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ، حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟ المشكلة أن الرجل « مأزوم نفسياً » يضيق حتى النخاع بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام

والجنس وكسب المال » ولم يجد بديلاً ، وضاق ذرعا بالزوجة المخاتلة وبأبيها الذى لا يكف عن جعله مجرد دمية تجلب المال والمزيد من المال ثم لا شيء بعد ذلك . امتلأ سالم تقززاً من قيم « الهزيمة » التى وقع فى حبائلها هو نفسه ، ثم قاده طول التأمل فى ذاته إلى يقين بأن يهجر كل شيء ويمضى ؛ إلى أين ؟ لايعرف ، ولكننا نسمعه يردد بإصرار : « لا مفر من الرحيل » ، ويتعلق بأمين كى ينقذه ولا يتخلى عنه .

وتنتهى الرواية وسالم يضرم النار فى البيت الخلوى - ؟ - ثم يستقلان السيارة ، ويندفع سالم بها داخل الماء ليغمرها الموج وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتى بكل هذا الفيض من الحزن والعدمية والضياع .

*

لقد أشرنا فى ثنايا حديثنا إلى عدد من الوشائج التى تربط بين الروايات الثلاث ، والتى يمكن إجمالها فى ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لاتنهض إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة الفعالة فى (المهاجر) ، كما كان عادل فى (حقيبة خاوية) و أمين فى (يوم تستشرى الأساطير) . وقد نصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى فى (حقيبة خاوية) وسالم فى (يوم تستشرى ..) وكأن للشخصية « قريناً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين .

ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفى لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو الانسياق للأشكال الروائية التقليدية التى تجسم معالم الشخصيات وتولى « الأتموسفير » مساحة كبيرة . ولاغرابة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة نسبياً ، بل إن (يوم تستشرى ..) توشك أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً - كما هو الحال مع (قنديل أم هاشم) أو (دماء وطين) .

وتأتى مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب الجزم بالزمن الذى تستغرقه أحداث (المهاجر) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح فى (حقيبة خاوية) ويصل فى (يوم تستشرى ..) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها الأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها برمتها تدور فى مكان ضيق للغاية لايجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء .

وقد استعمل محمود حنفى فى نسيجه الروائى لغة فصيحة ، بسيطة وواضحة ، تغللها غلالة من الشاعرية غير المفتعلة :

« .. هذه هى الإسكندرية التى أعرفها : البحر والأفق والريح الغاضبة ونفحات الشمس بعد سيل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يخدش حيائى فأفر هارباً منه ، هو البيوت المتداعية العائمة فى برك الوحل والمياه العطنة وأكوام الزبالة والأطفال متسخى الوجوه والثياب .. أرتعد وأنزوى وأنكسر فى داخلى وأخاف ، أهرع إلى بيتى أتحصن بنظافته وزخرفة توزيع الأثاث فيه ، أضم أولادى إلى صدرى المرتجف ، أحميهم وأحتمى بهم من عدو شرس لا أستبينه ولا أجرؤ على التصدى للكشف عنه .. » .

ولعل أبرز ما فى الروايات الثلاث ذلك العناق الحميم بين الواقع والخيال ، والذى أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإثارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا العنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله (المجروحين التعساء الضائعين فى رحلة الحياة) وأن يكسر رتابة الترتيب الزمنى للوقائع ، ويفجر طاقات الأحلام والتمرد والجموح المقهور .

وهذا المزج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط ؛ ففى (المهاجر) ينساب المونولوج الداخلى هنا وهناك مشبعاً بذبذبات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر بوح الذات ، وهو يلتقى مع تلك القوة الخفية الخلاقة التى تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نمضى فيها سواء رضينا أم أبينا :

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا يأس ، الحرية مطلبى والحرية هى الموت . لقد كان محالا أن أجد معنى للضربات التى تلقيتها فاشتهيت الموت فى ظلال الحرية .. إنها تبدو فى أصفى صورها عندما لا يتبقى غير يقينى بالموت » .

وهناك كذلك فى (حقيبة خاوية) مشهد المطر الذى يهطل بغزارة و« الراوى » الذى يمضى تحته وقد تغلغل فى قلبه « انشراح أسطورى » ، وراح يتجرد من ثيابه وهو يندفع وسط الموج ويتدحرج فوق المروج الخضراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحول المشهد إلى « مطهر » كامل يفضى به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من نبع لحظة اشتهت فيها النفس أن تعانق الخلاص وتنفلت الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والغمامات البيضاء يعقبها زئير الأعاصير واندلاع الزوابع ، و« الجحيم » الذى نفر منه كامن فى صميمنا :

« تمدد الزمن ، ثم انداح ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات نارية كثيفة توزعت على كل حجرات الشقة ، ثم ساد السكون بغتة ، فقمت أتخبط فى ضباب دخان الطلقات . عند مدخل الشقة وبديلاً عن الباب الذى تحطم ، اصطف جمع من المخلوقات الشائهة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالمجنون ، جريت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائهة تسد منفذ الشقة تماماً . إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعى المرتعشتين فوق كتفيهما ، ومضيت أنتحب كما النساء .. » .

لكن خط الفانتازيا وامتزاج الخيال بالواقع يبلغ ذروته فى (يوم تستشرى الأساطير) ليجسم فى صورة حاسمة أبعاد الاغتراب المأساوى الذى « استشرى » فى الرواية . ومن المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار الفنان المخلص لفنه مع صوت العصر الذى يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو النبرة حتى يزأر الغضب فى صدر أمين فيقوم ويهدم كل شىء حوله : « الأثاث والمفروشات والنوافذ والمنافذ والجدران ... حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الراسخ فى الأرض » ، ثم يعود فيبنيه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها فريقاً من « السحالى والضفادع والجرذان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مدببة زرقاء « بارزة من فكيها المنفرجين متأهبة لغرز السم » فيه ، بل إن النهاية العنيفة للرواية تحتمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التى تبدو للوهلة الأولى صارخة زاعقة ، لبيت يضرم فيه النار وسيارة تندفع وسط الموج ونهاية كئيبة معتمة تقول :

« كان البيت قد تقوض تماماً ، وتصاعدت منه ألسنة النيران وسط دخان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالى والضفادع والفئران التى كانت قد غادرت سياراتها وشيكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أى شىء » .

وهذا الكسر للواقع تجسمه ظواهر عديدة : الأحلام ، وأحلام اليقظة والاتكاء على الرموز ، وهى رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حنفى كلها ، وبالرغم من أجوائها المعقدة المركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء فنى واضح المعالم ، و« التكنيك » يمتزج فيه التشكيل الأوروبى (بأنماطه االكثيرة) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتى مستساغاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك روافد شتى أسهمت فى صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التقصى التفصيلى . ومع ذلك ، فمن السهل إماطة اللثام عن بعض منها فى هذا الحديث المجمل ، ويمكن - على وجه خاص - التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية فى (يوم تستشرى الأساطير) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « توراتية » ، فعلاوة على استهلالها العجيب - وقد مر - نلمح مثل هذه الجمل :

« وكان يوم التقيا أن هبت الريح وقصف الرعد وانهمر مطر غزير من السماء ... » .

ولا شك أن محمود حنفى قرأ جيداً فى علم النفس وترسم فى أناة أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التفهم لا يأتى مباشراً ، ولا يعوق مسيرة نمو الأحداث وقد تبلغ به المهارة حداً يجعل الإنسان يتساءل : أى الدلالات يعنى هذا الموقف ؟ ما الذى تريد أن تقوله هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوى فى (حقيبة خاوية) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر الاهتمام الجارف برغبته فى معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تعريت أمام نفسى دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر : مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتى موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتى تكفيراً عن الخطيئة التى أصبحت تسيطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحى الذى يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا ننتقل من الخاص والنسبى إلى الرؤية المطلقة ، ويتحول الراوى - مجهول الاسم - إلى التعبير العام عن الإنسان الذى لم يعثر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود فى واقعنا ، ولا ينضح بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل (أوليس) لجيمس جويس أو (المحاكمة) لكافكا أو (الغريب) لألبير كامو .

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقى فى كتابه (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) تسعى للربط بين روايات محمود حنفى وظواهر التمرد الوجودى ، واعتبر أنه تبنى فى روايته (المهاجر) :

« مقولة المتمرد الوجودى من خلال شخصية فاروق الخولى . لقد عاش فاروق الخولى كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف فى عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه لشىء إيماناً منه بأنه لا شىء يبقى بعدك . فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كامى لا يمكن إلغاؤها ولابد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية (المهاجر) « صورة أخرى من مرسو كامو » أى بطل (الغريب) .

ولهذا الرأى وجاهته من بعض الوجوه ، والحق أن بطل (المهاجر) وجودى فى جانب من سلوكه ، لكن هذا ـ فيما نزعم ـ مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية المركبة . إن الوجودية فى صميمها سلوك فردى يناهض العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود حنفى ليسوا على هذا المنوال . وإذا كان أبطال رواياته الثلاث قد ماتوا : فاروق الخولى فى (المهاجر) ، عادل فى (حقيبة خاوية) وسالم وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التى تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث .

إن هذه الرحلة فى روايات محمود حنفى قد طالت شيئاً ما ، والحق أن كاتب هذه السطور يترك القلم على مضض ؛ فمازال يتشوف إلى مزيد من المعايشة لأعمال هذا الروائى السكندرى المبدع الذى يغمس مداد قلمه فى دمه ، ويتجلى فى رواياته وهج الفكر وصدق المعالجة والبراعة فى خلق الأحداث والشخصيات والمواقف والصور .

●

السنيورة..
جدل الآخر.. وغلبة التراث

محمد قطب

١ -

دخلت القصة باعتبارها فنا نثريا جديداً إلى عالم الأدب فى المملكة السعودية من ثقب الإبرة الضيق. فى الوقت الذى كان للشعر فيه السيادة والذيوع، ومع ذلك فقد استطاعت أن تزاحم الشعر وتكتب شهادة ميلادها فنا أدبيا حين تنبّهت إلى التعبير عن الواقع وتحولاته، ورصد المواقف الفاعلة للذات فى صراعها بين الخارج والداخل، والاقتراب من الفنون الأخرى فى دوائر تماسّها، فتمتص منها الرحيق ثم تذيبه سائلاً عذبا فى إطار قصصى له أبنيته وأنساقه التعبيرية المتنوعة ما بين حدّى القديم والحديث .

ولقد سعت القصة وهى تحفر مجراها الفنى التاريخى ـ وسط الصدّ والقبول ـ إلى أن يكون لها من النسيج ما يكون خاصاً بها، ومن الأبنية التعبيرية ما يكون دالاً عليها، اتساقا مع المرجع التراثى والأخلاقى، والمكانى، فضلا عن ضغوط العرف، وإلف العادة، دون أن تغفل الجانب التأثرى لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويرى فى البيئة العربية كلها، إشارة دالّة على أنّ جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة فى مصر والشام إلى الحجاز ـ أولاً ـ عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسّفرات الخاصة،مما أحدث هذا اللقاح الفنى ـ الذى أرفده وقوّاه التأثير الغربى فى مجالات الفكر عامة فيما بعد ـ على يد جيل «الوسط» ثم «الحديث» فنّاً قصصيا مميزا، لا يفرّط فى نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العادة، أو أسطورية التراث وتخييلاته، كما لا ينزلق إلى الذوبان فى أشكال التعبير الحديثة بالرغم من وجود اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيراً من مواضعات النقد التحليلى والتقليدى معاً [١]. ولكن، كانت مقاربة النقد الجديد ـ فى صدمته ـ من الشعر مدخلا للدراسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة.

وإذا كان المجتمع السعودى تعامل مع الجديد الطارىء بحذر شديد، إلا أن الإشعاعات الحضارية ظلت

تتسرب شيئا فشيئا حتى غطت أرجاء البيئة فى الربع الأخير من القرن الحالى، حيث حملت هذه الحضارة ألواناً من الفكر والثقافة وصوراً من أنماط المعيشة والحياة:

«ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنونا من الدراسات العلمية الحديثة، وصورا من حياة المجتمعات المتطورة الراقية، ووجوها من الآراء والنظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا إذا أخذ الناس بأسبابها» (٢) .

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسؤولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة الجديد والتنوير، إلا أنهم مشوا على « الصراط» وهم يحاولون التوفيق بين نواتج الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرقية فى الحياة القبلية المتوارثة:

«وأيقن الأديب أن عليه مسؤولية التقدم الاجتماعى والتطوير الحضارى، وأنه إلى جانب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد فى المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدتهم» (٣) .

ولقد هبت نسائم التغيير فنشب الصراع العقلى بين واقع متخلف وأمل فى الجديد يتراءى فى الأفق كالحلم الواعى. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثى الخاص، والبيت الذى يعج بأحدث المبتكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط «الساكن بالمسكون فيه». وتعالت صيحات الإيمان بالفرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع، وحملت الصحافة ـ كما حمل الأدباء والمفكرون ـ عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله، واستطاعت أن تفرز كتابها ومبدعيها فى إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة مما هو حديث، ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية، فى المقام الأول، بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم.

٢ -

لم يغب عن القصة السعودية ـ وإن جاء متأخراً ـ ما التفتت إليه القصة العربية ـ وبخاصة الرواية المصرية ـ فى جدلها مع الآخر «الحضارى» عبر رحلتها إلى الغرب؛ إذ ألقت الكثير من الأضواء الكاشفة على الذات العربية ـ المسلمة ـ فى لحظات احتكاكها وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقيها للفكر الحديث، وللأسلوب المادى «الحضارى» الذى يفارق فى كثير منه ما ثبت وتكرّس وقدُم فى الشرق العربى. وهذا الآخر الذى هو ظاهر الجدل وليس باطنه، يعطى بعدا عاما لنمط الفكر المتقدم عموما بالنسبة للبيئة العربية فى تحولها الزمنى المتلاحق. وحمل الخطاب القصصى هذا الجدل بما اعتوره من خلل فى المواجهة ومأساة فى النتيجة:

«وتاريخ هذا الآخر الحضارى المتقدم ينبىء عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل إن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية المعلنة والخفية بينهما. ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضارى المتخلف، والتى تتغير بفعل النمط الحضارى الآخر ـ المتقدم ـ فى مأزق مصيرى ، تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضاريا لمن يسعى إلى تدمير الحضارة التى تنتمى بجذورها إليها » (٤) .

ولقد أثمرت هذه المواجهة ـ على مستوى النص الروائي ـ عن تمزقات وشروخ في البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكلوجية واهمة، وتضمنت ثنائيات «حسابية» تعكس جدل الصراع الظاهري وتشي بالإذعان. وحملت الذوات أبعاداً رمزية، وطقوساً بيئية تخالف الدلالة الموضوعية بوصفها كلاً، وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر، وتساقطت الشخصيات، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفائت يأسا، أو إحباطا، أو فشلا. إن كمّاً هائلاً من التوحش الإنساني والاستلاب الذاتي حفلت به هذه الروايات[٥]، عبر سلوكيات في العنف الجنسي أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة «طوطمها» الخاص في تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربي دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر جوهره الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير في الآخر الغربي. ولقد فقدت هذه الروايات تأثيرها في الآخر الغربي، ولم يهتم بها - مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلا - أو يسع إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تثير متعة جمالية يفتقدها، بل هي نوع من البضاعة المستردة جاءت في ثوب رومانسي حينا أو زاعق حينا آخر. ومعنى ذلك أن الخلل في العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثل الحقيقي لوجه الآخر الغربي قد يؤدي إلى نوع من التبعية والارتهان في المجال الفكري والأدبي، أكثر المجالات التصاقاً بالعقل والوجدان، ومن ثم تنمحي استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا ينعدم المردود التأثيري للآخر وكذلك الإفادة منه؛ فالجانب التأثيري في مثل هذا الخطاب الروائي:

«ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملا أدبيا، وطنيا كان ذلك العمل أو أجنبيا، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقاً من حاجة لدى الجهة المرسلة. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقي الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي»[٦].

والتوسع في استخدام الآخر الحضاري وارد في القصة السعودية، لأن الآخر ـ عموما ـ يمثل عالما جديداً متقدما في البناء الفكري والمادي معاً، مما يجعله يلبي أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقي السعودي، ويجد فيه ما يفتقده في مجتمعه. ومن ثم وجدنا «الآخر» ليس وقفا على الغرب فقط ـ مع سيادته على الخطاب الفكري العام فيما بعد ـ بل تعداه إلى بيئات أكثر حضارة ورقيا من المجتمع السعودي لمجرد أنها حازت درجة ما من السّبق في التعامل مع الآخر الغربي.

فعلاقة الذات بالآخر في الأدب السعودي تتنوع بتنوع المجال التثقيفي والتعليمي الذي بدأ انفتاح المجتمع السعودي عليه قبل التحديث وبعده. وثمة علاقة قوية مع مصر/ الثقافة والعلم، والتعليم، نتج عنها مردود تأثيري واضح في صياغة كثير من الفكر التنويري وتأصيل التراث معاً، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثله هذا الآخر، بمستوى نسبي، وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد. وتمايز الآخر/«العربي/المصري» بالسّبق في اختراق حضارة الآخر/الغربي، لكنه يمثل في الوقت نفسه الآخر الحضاري للمجتمع السعودي.

و«حامد دمنهوري» أحد هؤلاء المبرزين في رصد هذه العلاقة المتشابكة[٧]. وهو واحد من المبعوثين الأوائل لتلقي العلم في مصر، فضلا عن جذوره المصرية الأولى. وكان عمله الروائي مزاوجة فنية وفكرية واجتماعية لمجتمعين أراد لهما المؤلف أن يمتزجا، ولكنه آثر أن يبقى على علاقاته الأسرية فارتبط بفتاته المكية التي جعلها رمزاً للتراث. وفي رجعته حمل معه الجديد ـ

بطل الرواية ـ فى الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرض معاً.

ولقد كانت البيئة المصرية آنذاك مختلفة حضاريا، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملا اهتزت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة. وكانت المرأة فى مصر، شأنها شأن مثيلاتها فى الغرب، قد حازت قدراً كبيراً من الاهتمام، مع الفرق فى نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيئتين خفف من درجة الصراع وحدّد منسوب البوْح الوجدانى.

وقبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصيلة بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان. وكانت الهجرات إلى مكة والاستقرار فيها أمراً متواترا، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة فى نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية، وكانت بنيات المجتمع المكى فى طور التشكيل الثقافى. وجاءت رواية (البعث) [٨] لمحمد على مغربى واشية بهذه العلاقة وراصدة للتأثير والتحول، وكاشفة للبدايات التعليمية فى الحجاز، إذ كان له «من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى» [٩]، ومن ثم تحركت عوامل التنوير وأشاعت كثيراً من قضايا الثقافة والأدب.

ولقد حرص بطل (البعث) على أن ينقل من الآخر/ الهند ثم مصر/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز فى تطوره ومواجهته للآخر/الوافد أيضا.

وفى انطلاقة المجتمع السعودى الحديث، انفتح على الآخر/ الغربى انفتاحاً واسعاً؛ فتطورت الحياة تطوراً فاق حدّ الخيال، ولاح التطور واضحا فى ميادين العمران والفكر معاً. وكان لا بد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجدلية، الجديدة فى حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربى المتفتح؛ فجاءت رواية (السّنيورة) لتقوم بهذا الدور.

٣ ـ

تقف رواية (السنيورة) [١٠] للدكتور عصام خوقير علامةً مميزة فى حقل الرواية السعودية. وتميز الرواية حاصل من كونها انعكاساً للمتغيرات التى طرأت على البنية الثقافية والحضارية فى المجتمع، وأن كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها فى داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائى الذى يمارسه دون أن تشده الاتجاهات الحديثة من جذوره اللغوية والتراثية.

والتطور الاجتماعى والحضارى اقتضى أن يفرز كُتّابه الذين قاموا بعبء التعبير عن التطلعات الجديدة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتدافعة عبر حركة النمو الفاعلة، والدفاع عن الثوابت التى هبت عليها عواصف تحاول اقتلاعها، أو طمسها، أو التقليل من فاعليتها؛ مما يعنى أن الهمّ الاجتماعى لا يزال مخيّما على العمل الإبداعى، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه بصورة أو بأخرى. وأمّا الجديد فهو القرب من العمل الفنى بخصائصه المميزة بالرغم من الوقوع فى المباشرة أو الوعظ، أو الخطابية التى حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائى ـ فى مواجهة التغيّر ـ قد تعددت أنماطه وتنوعت، فكان منه ما هو رومانسى الطابع، حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الخيالية المحملة بالخواطر النفسية وجنوح الخيال.

ورواية (السنيورة) تنتمى إلى قصص الوجدان، حيث تقبض على الحركة النفسية وتغوص فى داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة، مستخدمة فى ذلك السرد والمونولوج (حديث النفس) والوصف الخارجى. والكاتب، وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة ـ ذات النكهة التراثية ـ يؤكد، فى المعنى العميق لروايته، الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس

القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور الأمة وتاريخها الطويل. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع، وليس من الذين يتمردون عليه. وهو ملحظ فكري هام؛ ذلك أن الانفتاح الفكرى والحضارى على الآخر الغربى وذيوع وسائل الاتصال الحديثة وشيوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب، والوقوف على نتاج الفكر الغربى فى مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليده الضاربة فى الأعماق وطموحات خاصة ـ أفرزها التغير ـ تتراءى كحلم وردى يجذب القلب ويشغل العقل. ولقد أحدث ذلك انحيازا نحو الواقع، أو تمردا عليه تجاه الغرب، تأثراً بنتاجه الفكرى.

ورواية (السنيورة) تحمل هذا الانحياز إلى التراث، وتؤكد تزاوج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر، واستقطار ذلك كله فى إقامة بناء يفيد من نتاج الفكر دون أن يلغى أو يطمس زخم الواقع الثرى بمكوناته العتيقة.

فنحن نواجه بمحاور فى الرواية، وهى محاور ثنائية، يصنعها الكاتب صنعاً كأنما هى المعادل للمحور الفكرى العام الذى يقف وراء عمله. فثمة محور كبير يمثل العرب/ أوروبا، ومحور خاص يمثل السعودية/إيطاليا، وأخيرا المحور الذى تتكرس فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ماريانا.

والفتى «الشيخ» رمز عام مبهر وفعَّال لواقعه وعروبته ودينه. إنه السياق التراثى الذى يتدفق فى نهر الرواية فيزيح العوائق ويقتلع الأعشاب، ويرمى الزبد على الشاطىء الأملس. إنه القوة الفاعلة المسيطرة، والغازية ـ إن صح التعبير. على حين تقف «ماريانا» تتلقى، وتندهش، ثم تتفاعل وتتكيف مع المجتمع الذى يمثله الشيخ؛ فثمة عطاء فاعل وتلقٍّ مدروس. وكأنه محور تصحيحى يعيد للتاريخ وهجه القديم، وللروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى توازنها.

و«الشيخ»، لقب عرف به البطل: يعيش فى ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية، ويرى أن الفن الموسيقى «أقدم وسائل التعبير الحسى عند البشر» (١١). ولقد جمع بين قيمتين كبيرتين: الحس الدينى، والنغم الموسيقى، وكلاهما يخاطبان الوجدان؛ فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإنماء. إنه أنموذج للشرقى المتمسك بتقاليده، والحريص على ممارستها فى كل مكان يذهب إليه، وهو أنموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقى، ومن ثم يصبح للصراع مجاله الذى يحرك الحدث وينشىء المواقف ويخلط بينها.

و«ماريانا» ـ ابنة الحضارة الغربية ـ لا تخفى مشاعرها ولا تبطنها، بل هى واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك فى طفولية محببة. وهى الأخرى «تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائى» (١٢) لتتأهل للعمل فى الأوبرا. لقد جمعهما مهرجان أقيم فى روما تحت عنوان «الموسيقى والشعوب». ومنذ هذه اللحظة يغزل الوجدان خيوطه بدقة، وبرهافة، وبحذر شديد.

ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا فى مرحها الطفولى وتلقائيتها المحببة، وذلك حين أشار الأستاذ إلى بذرة صغيرة توشك أن تنبت فى الأعماق. وجاء موقف الأستاذ مثيرا انفعالياً، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية «وهل عمل حساباً لماريانا فى خططه؟» واندهشت ماريانا لما سمعت. ويصور الكاتب ماريانا فى ألق طفولى عذب:

«كانت قد أطلقت شهقة تعبيراً عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهى تحرك سبابتها بالنفى: صدقنى يا شيخ: أقسم أنى لم أحدثه بشىء».

ولعل الصورة المادية المنفعلة تشى بطفولة منطلقة، واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك. فالشهقة

حركة انفعالية عفية والصراخ فعل طفولى فى موقف متأزم، واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال.

هذه التلقائية التى يحرص الكاتب على ترسيخها فى عمله هى المفتتح لشخصية ماريانا، وهى المدخل الذى سينسرب منه فى رهافة «التحول» الذى سيحتويها فى النهاية.

وثمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ، وهو الحريص على قيمه، حين استقبل هذا المثير فى جيشان عاطفى، وشعر بحنان نادر يشع من حديثها. فيقبل عليها وتقبل عليه فى رهافة شعور مجلّل بعواطف نبيلة تهدف - عند الشيخ - إلى بناء الأسرة قَصداً لامِرْية فيه.

وتقف الديانة عائقاً يعترض نهر العاطفة الفياض: «ولكنك كاثوليكية.. فما موقف عائلتك! »، ويصبح الأمر معلقا فى انتظار رأى العائلة وإن أعلنت موافقتها عبّر هذا الوصف السردى: «وشدت ماريانا قبضتها على يدىّ كأنما تخشى الإفلات » [١٣]. وانتظار رأى العائلة أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسى شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذى سيصبح رنينه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يميل الكاتب إلى السخرية المحببة، فهو يرى أن التكنوغرافيا - وهو يقصد التليفون الذى يقرب بين المحبين :

«قد تحل محل التمائم والأحجبة وأعمال السحر والشعوذة التى كان يمارسها البعض لإعادة الزوج المفارق أو الحبيب المهاجر» .

وهى إشارة إلى الفارق فى السلوك بين بيئتين مختلفتين فى النظرة إلى الأشياء وإلى ما تستدعيه العبارة من معانٍ ودلالات. وفى فترة الانتظار تتداعى الذكريات:

«واستسلمت للزمن ووجدتنى انتقل القهقرى معه إلى مرابع الصبا بمكة المكرمة... استعرض مآرب قضاها الشباب هنالكا..» .

وهذا الاستدعاء مقصود، فهو تكريس للجانب التراثى البيئى فى مواجهة حضارة جديدة مغايرة. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفادة النصّية التى وردت فى عباراته الطويلة «قضاها الشباب هنالكا.. » تعبر عن الانتماء إلى الوطن. وهو انتماء موصول وقيمة ثابتة فى التراث الشعرى، عبر عنها ابن الرومى فى وطنياته، وأفاد منها الكاتب بالمزج فى تلقائية تعبيرية مقصودة. فالأمر ليس تضمينا فنيا بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن [١٤].

ويتكشف الصراع المشتجر فى الذات لحظة الانتظار، صراع يقف على حافته تراث طويل مع المرأة، ويصبح رنين التليفون انتصاراً للبذرة التى لبدت فى الأعماق :

« ماريانا .. قلتها فى صوت كأنه استقى روافده من أعماق نفسى وروحى ومن جماع التراث الذى يمنع من تحقيق الحب» [١٥] .

والذى يقف عائقاً أمام تواصل الحب من وجهة نظر «ماريانا» التى تربّت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر أنها كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقبلة، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هى نفسها أن تقتنص منه ذلك، لكنه أبى - وداخله يغلى - فالدين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقى وشى بالتناقض بين المواقف، وإن بدا متناميا مع السياق الفكرى العام. فالفعل الذى يمارسه الشيخ مدان دينيا.. وتحول النص الأدبى عن سياقه الفنى إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب، وهو تزيّد ملحوظ. وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره: «إن ربى خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف»، ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة: «...الحب خاصية من خصوصيات البشر ... ولذلك يجب أن يحتفظ

بالطهر..» . وهذا التداخل المستمر بين الدين/الحب أوقعه فى مشاعر متناقضة عبرت عنها الألفاظ وفضحت داخله الحقيقى.

٤ -

ولقد شغلت المرأة فى حضارة الآخر فكر ووجدان العربى، على حين كانت فى بلاد الشرق لا تزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقدكان موضوع المرأة فى الفكر الاجتماعى السعودى حافلاً بالصراع بين تيارين: الأول يصارع من أجل تكريس القمع، والثانى يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القبو القامع؛ فلقد عاشت المرأة فى الجزيرة العربية واقعاً محكوماً بالأعراف الثقيلة:

«فهى لا تتمتع بحريتها الكاملة فى تحديد مستقبلها فلا يحق لها أن تختار زوجها، وفى أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها»(١٦).

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أملاً فى زحزحتها عن مركزها الذى تحجرت فيه ، حتى نالت حقها أخيرا بعد ضروب من المصارعات شديدة ، وإن لم يصل الأمر إلى حد المناداة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمى. ولأن الآخر زاحم العربى فى بيته بحكم الحاجة إلى التثقيف والتعليم، فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية العاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوط بها.

وهذا الشيخ ـ بطل الرواية ـ دارس الموسيقى، متمسك بتقاليده ، مؤمن باحترام المرأة، وبصيانة كيانها، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالا ورهافة وهى الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى فى قلبه . وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/ القيد، يدرك ـ فى الغرب ـ أنه يتعامل مع المرأة /الحرة، التى أصبحت نموذجا لحضارة الآخر فى معطياته الفكرية والسلوكية معاً؛ ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/الضد ـ إن صح التعبير. ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الديانة عائقاً عن التواصل، فإن رأى الأهل فى مثل هذه المواقف المتباينة حاكم فى التصرف، ومحدِّد للنهاية فى أغلب الأحيان؛ ومن ثم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها فى جبال الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدم نفسه التقديم الواجب، ولكنه لم يقو على كتمان حبّه. يبوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تعزف لحنا شجيا: «وكنت آنذاك أمارس معها الحب بعينى وشعورى»، وهو تعبير جانح، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول والحس الشعورى. واستقبلت «ماريانا» الرسالة «فعربد الشعور بالرضى فى كل كيانها». وانتقى الكاتب فعلا شعريا تراثيا ليصور المعنى المرئى، ويدل على الحس المشبوب:

وبتنا بحال لو تُراق زجاجة
من الراح فيما بيننا لم تسرب

وانتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التى يستدعيها قد يكون حلية فى بناء النص يذكرنا بالاستشهاد بالمأثور الشعرى فى مقالة نثرية، تدعيما للفكرة وتوشية للأسلوب. وقد يصبح النص المستدعى محايداً جامداً، واقفا على حافة النص دون أن يدلف إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعاداً أخرى وقد :

«يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائى، أو تصوير الانفعالات الشخصية، التى يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية » (١٧).

ولعل البيت الشعرى السابق مصداق على ذلك، فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بديل يتماثل مع الموقف المشهود، وتعبير مختزل عن سرد روائى يمكن أن يطول ويتمدد.

ويصدر عن الفتى/الشيخ/الموسيقىّ تصرف يكشف داخله المتنامى، ويتسامى به فى عيون الأهل ويدهش به ـ بما يشبه الصدمة ـ عقولا لها مرجعيتها الحضارية الخاصة؛ فلقد انفرد فى نومه بغرفة خاصة، وكان التصرف متلائماً مع فكر وقيم الفتى/الشيخ. ولقد ترك ذلك انطباعاً أخلاقيا مدهشاً لدى الأب؛ فالمجتمعات الأوروبية لم تتعود فى مثل هذه المواقف أن ينفصل الفتى والفتاة لحظات النوم والإفاقة أيضا! ويندهش الأب ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المغاير الذى يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامى. نموذج يغاير نمط العربى فى النص الروائى العربى فى تهالكه على الجنس وتدنّيه مع المرأة إلى حدّ الإذلال؛ يقول الأب فى إعجاب :

«هل لا يزال يعيش فى هذا الوجود المادى بشر بهذا القدر من الخضوع للسمو الروحى .. إننا فى هذه البلاد وفى أوروبا كلها نعيش حالة تعفن عقائدى .. اذهبى وتزوجى من هذا الرجل.. إنه عملة نادرة» ... هذه العقيدة أعتبرها جوهرية لمستقبل البشرية»[١٨].

وهكذا يستحوذ الفتى/الشيخ على رضا الأب وموافقته معاً. لقد بارك الزواج مع علمه باختلاف الديانة، لشعور خاص به يشعر بافتقاده، وبطمأنينة قلبية على ابنته وهى تعيش مع مثل هذا الرجل.

ولقد نجح الكاتب فى أن يرسم صورة واضحة للدين عبر سلوكيات الشيخ انتزع بها تأثر الآخرين به، وفوزه بـ «ماريانا» زوجاً له، بعد ما فاز بعلمه التخصصى المميز.

وسيظل للجوانب الروحية تأثيرها الخاص فى صياغة الشخصية وصَوْن كيانها عن التمزق أمام الجوانب المادية الملفتة للنظر، وأمام الانفلات الجنسى العام، إذ إن القاسم المشترك فى الجانب المادى أمر متدارك، وموجود وإن تباين فى الجودة، أما القيمة الروحية فهى الدلالة والعمق معاً:

«فالجوانب المادية من الحضارة بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم ، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا «ماركة مسجلة». أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومثلها تلك التى نسيجها القيم. والقيم هى المعنى الذى يجده الإنسان لحياته هى جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها تخلى عن وجوده. ومع ذلك، فإن الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينها ذلك الانسجام الذى يتحقق معه تكامل الشخصية فى الفرد، وتكامل الحضارة فى الجماعة»[١٩] .

وإذا كانت المواجهة مع الآخر الغربى تعنى بمعنى ما مواجهة مع الذات الحضارية:

«بحيث إننا إذا أردنا أن نحصّل ماعنده، كان علينا أن نتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة، تنتهى إلى التغيير فى محاولة لاستيعاب الآخر الحضارى»[٢٠] ،

فإن الملاحظ على الأدب السعودى حرصه على الإفادة الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تحمله

من مقومات تراثية، وتاريخية ، ودينية، مع نمو فى الفكر الحضارى وترق فى مدارج التطور العقلانى، بحيث تكتسب الذات الفعالية فى مجال التنوير بعد العودة إلى الوطن.

لقد استطاع بطل (السنيورة) أن يحافظ على نقائه التراثى، وعاد - فيما بعد - مسلحا بمزيد من الجمال الفنى فى أروع ميادينه وهو الموسيقى، فى مجتمع كانت الموسيقى فيه إلى عهد قريب متهمة ومجرّحة.

ولقد جاءت الشخصية على عكس ما لمسناه فى النماذج الروائية الأخرى : (أديب)، (عصفور من الشرق)، (موسم الهجرة إلى الشمال)... إلخ . فلقد ذابوا فى حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، غائبين عن الوعى :

« فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم لقدرات شعبهم وإمكاناته، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية.. وجوهر الحضارة الغربية معا »(٢١).

لقد حدث الحوار الإيجابى - فى (السنيورة)- مع حضارة الغرب، مع أن النموذج السابق لا يزال قائما (٢٢) فى الأدب المصرى.

٥ -

والكاتب يغزل بنمنمة فكرية وفنية نسيجه من أجل أن يعطى ترسيخا للقيم الدينية فى وجدان «ماريانا»، حرصاً منه على تحويل الشخصية إلى الاتجاه الذى يتمناه، والذى به يحقق تزكية من والده لهذا الارتباط الشرعى من «كتابية». وهو الأمر الذى أدانه الأب - فى البداية - بحسم مستدلاً بالآية القرآنية : «ولأمةٌ مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم».

ويختار الكاتب الأماكن اختياراً جيداً يتلاءم مع الفكرة التى يطرحها، رابطا بين منظومات تاريخية تعطيه فى النهاية قدراً من التأثير المطلوب؛ فالشيخ و«ماريانا» - وقد تزوجا - انطلقا إلى إسبانيا فى رحلة زواجية جميلة، وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بذورها فى التربة الأوروبية/الأندلسية . ومضى يروى لها العظمة الراشحة بمأساة جليلة :

« وقضيت الليل كله أروى لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التى حدثت للعرب فى الأندلس».

ويشبع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة، وهل ورد فى «الكتاب» ما يوحى بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان «الشيخ» الأمر كله بأن الآية القرآنية قد حكمت الأمر وحددته : «ولاتنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم» وتتألق صورة العرب فى ذهن ماريانا، وتدنو شيئاً فشيئاً من الكتاب/القرآن الكريم، و تتأثر بمقولات الشيخ وتنبهر به شيئاً فشيئا.

وتناميا مع فكر العمل ومنطقه، يستغل الكاتب الزيارة التى قام بها وزوجه إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المقولات التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التى يقوم الكاتب بتخليقها، من أجل توضيح الفكرة، قد أوقعته فى مباشرة وخطابية وميل إلى التحليل والشرح؛ فهو يتتبع المرشد السياحى الذى قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التى يرى فيها «خلوداً للإنسان الصانع»، يتابعه معترضاً ومصححاً فيقول:

«إن الخلود للإله الواحد الفرد الذى يرث الأرض ومن عليها فهو الخالد..... أما الإنسان فهو زرع الفناء يحصده الموت»،

وينزلق حول جزئيات فرعية قد لا تعطى لجسم القصة أبعاداً، ولكنها تقوم بتصحيح الثوابت، واعتبار القرآن

المرجع المعرفى والدينى الصحيح الذى يجب أن نستطلع التاريخ الدينى الحق مما جاء فيه . وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على «ماريانا»، ومن ثم جاء الحديث عن فرعون أثناء رؤية المومياء القديمة، ليعطى له الحجم الطبيعى ويزيح عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد النهاية المأساوية التى تحمل العبرة والعظة: قال تعالى: «فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية». وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويترصد المواقف حتى ينزلق إلى قلب «ماريانا»، فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق، وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة المتميزة، والزخم المترع بتراث فريد، علّه يستطيع ـ دون تدخل منه ـ أن يُعدِّل اتجاهها فى مساره الصحيح:

«كل ذلك أشبع لدى«ماريانا» كثيراً من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكييف مع حياتها الجديدة » (٢٣) ،

تلك الحياة التى ستعيشها فى السعودية، وفى جدة بالذات. واستطاعت «ماريانا» بصدمة التراث وجماله، وبقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التى شعرت بها من الأهل والجيرة، أن تتكيف، فعاشت الحياة كما يعيشها أهلها، ولبست ما يلبسون، ثم أنجبت ولداً أسمته حمزة، تيمنّا بعم الرسول، ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها فى قناعة داخلية، ثم تسمت باسم الشّيماء .

وتحولت شخصية «ماريانا» تحولا هائلاً جاء عبر **نمنمات صاغها الكاتب فى اقتدار. وامتزج هذا التحول بتحول آخر فى شخصية الأب الذى رفض أن يعيش معها** وهى على دينها، ولكنه فرح بها حين آمنت. يقول الأب فى اعتزاز : « إنها يابنى مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. أما نحن فالله لنا » . وهى عبارة تحمل مقارنة بين التجربة وخوضها، والوقوف عند حدود التلقى المتوارث.

إنّ الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهى ترصد الاندماج بين فكرين و نموذجين يختلفان فى الدين والنشأة والبيئة، وهى تعلى من الثوابت التراثية الحقيقية التى تكشف عن جذورنا، وتقف فى انحياز كامل مع هذه الثوابت.

وقد تلاءمت النسب الجمالية فى الرواية مع هذا المحور. فالوصف أحد هذه النسب الجمالية التى أغرم بها الكاتب، وصف المكان والوجدان والتحولات، حتى كأنك تعيش اللحظة ، أو تقبض على المكان، وتتحسسه بيديك، يصف المشربيات فى طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول: «لوحة فنية تصور رجْع الماضى أو كأنها إيقاع موسيقى لخطوات الزمان» . ويصف الأبنية فى صورة حميمة تعكس تآلف العلاقة والود الشامل للجيرة : «وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى لكأنها تجسيد للتلاحم الاجتماعى» . فالطراز البنائى يحمل زخم الماضى وعراقته، والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستائرها البيضاء، تخفى فى رهافة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو قوائم ثلاثة يغرى بالشرب، وليس ثمة من جديد فى المكان إلا الثلاجة لحفظ الطعام فقط. إنه مكان مقصود إحداثه. ولقد قام المكان بدوره التأثيرى على «ماريانا»، يتضح ذلك من صيحة الدهشة التى أطلقتها وهى تعيش هذا الزخم كله: «إننى أعيش فى أعماق الزمن» (٢٤) .

والعنصر الجمالى البارز فى الرواية هو اللغة. وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضى واقعاً معيشا ، وامتدت **بالحاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات:**

«وكما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن» (٢٥) .

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمجاز **والتراسل. يعبر الكاتب عن الحب فيصوره شيئاً محسوساً فيقول:**

«شعرت كأن تكونات حسّية وعاطفية عارمة أخذت تتخلق داخل نفسى .... شيئا يتحرك ويتجول داخل جسمى وينساب مع مسارات الدم.. ثم أكاد أتنسم رائحته.. شيئا له لون ورائحة وأبعاد..» .

والأسلوب رومانسى يتخذ من اللغة إطاراً للعواطف والمشاعر ويجنح إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون: « جاء صوته هادراً كهزيم العاصفة». ويستمر فى نبرة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغى: «فلأَنْ أحمل جبال الألب بثلوجها فوق ظهرى أهون علىّ من مواجهة ثورة أبى ». وهى ثورته - الأولى - الرافضة للزواج.

وهو كثير فى الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوى التصويرى الجميل. ولكن حين تحوّل الحوار فى الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئية فى مفردات التعامل اليومى، أحسسنا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكاناتها الدلالية الوافرة، وتهافت العامية. هنا تفقد اللغة/الأداة رواءها وجمالها الذى حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى فى الرواية. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطا بيئيا خاصاً ، ولكن اللغة لا تضيف جديداً إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية، بل تساهم فى إبراز التناقض بين الجمال والقبح. ولنأخذ نموذجا:

«فين أنت ياوليد ، الدنيا مقلوبة هنا تدور عليك ما بنلقالك مكان، اصبروا الحين أزهم عمّك مراد....» .

وهذا يُفقد اللغة دلالة التواصل العام. فالانعطاف إلى التراث يضيف أبعاداً عميقة للتجربة، فضلا عن أن التشكيل اللغوى والفنى يستمد من الموروث صوراً متجددة تضفى على الماضى رؤية معاصرة.

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبئاً على العمل، ويتحول الاستخدام إلى توازٍ بين القديم والجديد فى حيادية باردة.

يستدعى الكاتب قيس بن الملوح فى مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التى سيطرت على كلٍ من الشيخ و«ماريانا» - وكأنما التعبير عن الحب موروث تليد لايتغير فى الزمان أو المكان:

فيخفق قلبانا خُفُوقاً كأنما
مع القلب قلبٌ فى الجوانح ثانى

والمحصول الشعرى وافر لدى الشاعر يسعفه فى التضمين المعنوى المراد ولكنه يظل موازياً للموقف القصصى دون أن يندمج فى البنية النصية.

والتراث اللغوى الدينى امتزج مع النص القصصى امتزاجاً قوياً يؤكد اتجاه الكاتب، ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوراً على الفكر فقط بل يتعداه إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضا.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الدينى فى التكوينات اللغوية التالية، وهى نموذج لهذا الاتجاه: «وتركنا حماتى عند متاعنا» .

وفى مجال المقارنة بين الأشياء يقول: «أما الاعتبارات المادية فتتوارى بالحجاب» . وحين تندهش «ماريانا» من سلوك الشيخ الروحى يعلق قائلا : «ولعله ساء «ماريانا» ما لم تحط به خبرا» .ثم وهو يرنو إلى جمال الفجر فى زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول:

« كان منظراً آية من آيات الله، فلق الصبح فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود وسبحان الله فالق الأصباح » (٢٦) .

وهكذا تتشح اللغة بمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة. وهذا الولع اللغوى التشكيلى جعله

يلجأ إلى الجمل الاعتراضية بكثرة، نوعاً من التوازن، أو إقامة نوع من الحياد السّردى فى مواقف قصصية ما، أو لإضافة معنى مقصود يضفى جمالاً أو انفعالاً يكشف الحالة النفسية . يقول وهو ينتظر المكالمة التليفونية من ماريانا: «وكنت أتحسس الجهاز، وأكاد ـ لصمته ـ أظنه قد أصابه خلل». ويقول عن والده:

«وربما كان لى بعض النصائح فى ثياب أوامر مطلقة كعادته ـ منذ نشأنا ـ فى تربية صغاره وإدارة بيته» .

ويصور لحظة المكالمة فيقول:

« فاستطردت ـ فى سماعة الهاتف ـ ولكنّك تعلمين ـ كما قلت لك ـ إنها مكالمة من أمى بالحجاز».

وللغة جمالها التصويرى الذى يقترب من روح الشعر، مما يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقى: « إننى أشترط أن يكون فى كل قصة «نفس» شعرى».

ولننظر إلى هذه العبارات الواشية بشاعرية رومانسية، وبدفء ينضح من حروفها، ولنتأكد من سيطرة أدوات التشبيه التى تقرب المحسوس وتصوره فى صورة معنوية دافئة:

«وجاءنى صوتها من خلفى هادئا كأنه الدعة، والسكينة ، عذبا كأنه الرحيق، دافئا كأنه قلب أم» .

وهو كثير فى الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسيّد فيها ضمير المتكلم، فهو متسام، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد. إنه ضمير يهيمن على المواقف، وتخرج الأحداث من بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعاً فى مساحة التجربة، وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى ذلك إلى التوسع فى الذاتية والموضوعية معاً. ذلك أن الرواية :

«إذا كانت قد وسّعت مضمونها الذاتى فإنها زادت من اهتمامها الموضوعى، وجالت فى العقل بطريقة متقنة، كما جالت فى العالم الخارجى» (٢٧) .

إن رواية (السنيورة) ، إحدى الروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى، حملت قدراً من جسارة الرؤية ، وجرأة فى التناول، وحرصاً على عقد المصالحة، وسعيا للاندماج بين الروحانية والمادية، ودأبا حميما فى إبراز الروحانية فى ثوب سلوكى/حضارى شفيف، ينم عن التقدير والرهافة، ويبتعد عن البوهيمية، ويقدم نموذجا شرقيا روحانيا، متعادلاً ، ومتساميا، ومجاوزاً مما كرّس الانحياز إلى التراث والجذور الروحية العميقة * .

*إشارة واجبة :

غطى محمود البدوى فى مجال القصة القصيرة جانبا كبيرا فى علاقة العربى/الشرقى/المصرى بالآخر/الغربى والآسيوى. وهو جانب على قدر كبير من الأهمية شغل حيزا كبيراً فى مساحته الإبداعية. لقد صوّر الجانب الحضارى لدى الآخر تصويراً دقيقا وثريا، كما عبر عن لحظة انفتاح الأنا العربية المدهوشة على الآخر / الحضارة والأنثى، فى حواريات غاية فى الروعة والسمو، مما جعله ينفذ إلى العمق وينجح فى نقل صورة الآخر ـ فى جانب من تكوينه العام ـ نقلا صادقاً ومميزا ومشمولاً بجمال فى السّرد وسلاسة فى الأداء. ولقد عبر يحيى حقى عن ذلك حين قال: «إن فتحى غانم ومحمود البدوى أفضل من كتبوا عن الخارج» . ولقد أشرت إلى ذلك فى كتاب لى بعنوان **محمود البدوى عاشق القصة القصيرة** هيئة الكتاب، ولكنها ليست بالقدر الكافى. فلعل دارساً يتناول هذا الجانب الممتع فى أدب محمود البدوى، فيفيه حقّه من الشرح والتحليل .

الهوامش :

(١) من هؤلاء النقاد عبد الله الغذامى. ولقد أحدث دويا نقديا فى الصحافة الأدبية، وأحدث الصدمة النقدية وهو ينقل الغرب إلى الشرق، وخاض معارك نقدية وبشر بالبنيوية والتفكيكية والتشريحية وغيرها . وكان كتابه **الخطيئة والتكفير** نموذجاً تطبيقيا لما نادى به ، وآزره ناقد آخر هو «سعيد السريحى». وانبرى أصحاب الاتجاه التراثى مفندين، مرجعين مقولاته النقدية إلى إطار بلاغى. وكان على رأسهم محمد مليبارى، ثم ظهر فى الساحة ناقد مميز هو عابد خازندار، نقل الغرب النقدى إلى الشرق فى إطار موسوعى. إنه نوع من الصدمة ناتج عن التقاء الغرب والشرق فى النقد أيضا، وليس فى الموضوع الروائى فقط.

(٢) انظر : **الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية** ، بكرى شيخ أمين، ص ٢٧٩ .

(٣) المرجع السابق، ص ٢٨٠ .

ولعلنا نلاحظ صدمة القارىء وهو يتابع الحداثة فى مجال الشعر وكيف أن شاعرين كمحمد الثبيتى وعبد الله الصيخان قد أحدثا صدمة شعرية لدى المتلقى الذى لم يتعود ذلك . وكان النقد الحديث وراءهما يذكى المعركة ويقدم الجديد. ومع ذلك فإن مثل هذا النوع من الشعر فى السعودية لا يحظى بالاهتمام الواجب، لرسوخ قيم الشعر القديم وخروجهما عن إطار التوفيق والتعديل المطلوبين.

(٤) **الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة**، عصام بهى، ص ١٣ ، هيئة الكتاب.

يجب التفرقة بين احتواء الغرب الثقافى للذات المتخلفة فى البيئة غنية الموارد، انطلاقا من سطوة الغنى واستحواذه الشرس، لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب فى لحظة استكشاف، بل يدخل غازيا إلى قلب البيئة نفسها، ويخترق المكان ذاته. وبين قلق الذات العربية المتخلفة وهى تعيش الغرب حياته وفكره وحضارته فى جانبين اثنين : الأول ، مواجهة الغرب فى إطار التمسك بالتراث، والثانى، مواجهته فى إطار الانفلات منه. ذلك أننا ونحن نقرأ فى هذه الروايات لم نر هذا الإلحاح فى احتواء الغرب بقدر ما رأينا عجز الذات العربية عن فهم المعنى العميق لظاهر الآخر السلوكى، مما جعلها تسقط عجزا وإحباطا.

(٥) لعلنا نلمح ذلك فى روايات: **أديب، عصفور من الشرق** ، **موسم الهجرة إلى الشمال** ثم **قنديل أم هاشم** فى جانب منها.

(٦) عالم الفكر ـ الكويت ـ العدد الثانى ١٩٩١ **حول الترجمة الأدبية** ، عبده عبود .

(٧) تلقى تعليمه فى دار العلوم وأتقن الإنجليزية وألف رواية رائدة بعنوان **ثمن التضحية** . أحمد بطل الرواية سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بابنة عمه فاطمة . تعرف صديقه مصطفى، والتقى فايزة أخته، وأحس معها باطمئنان، وانزلق فى عالم العاطفة الرومانسى، وخشى على نفسه من هذه العاطفة فقرر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج فاطمة. لقد تذكر الرباط المقدس فوأد الحب. والرواية صدرت فى طبعتها الأولى عام ١٩٥٩ ، واعتبرها النقاد من حيث الريادة والتأصيل بمثابة **زينب** فى الرواية المصرية «حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر فى جميع المحاولات القصصية الأولى»،من مقدمة الرواية بقلم منصور الحازمى، ولعلها تذكرنا فى جانب منها برواية **قنديل أم هاشم** .

(٨) صدرت رواية **البعث** فى عام ١٩٤٨م . وتصور رحلة البطل إلى الهند للاستشفاء والعلاج ، وفى بومباى يصطدم بمظاهر الحضارة المادية ، وفى بلدة ريفية غنية بالجمال يتعرف على فتاة تعمل ممرضة (خلقت الفتنة فى صورتها) ويتغير الفتى بفعل الحب، ويحاول أن يقربها من الإسلام ، وأن يتزوجها. قدم لها خاتم الخطبة وأسرع بالعودة إلى جدة، لأن نذر الحرب العالمية قد بدأت . وفى جدة خاض صراعاً مع المهاجرين ، فسافر إلى مصر واستطاع بمعاونتها له أن يؤسس صناعة للجلود والنسيج، وحقق حلمه فى بناء حضارى شامخ.

(٩) **فصول** ١٩٨٢ ، نورية الرومى . وانظر كتاب **ماذا فى الحجاز** للمؤلف أحمد محمد جمال ، مكة.

(١٠) **السنيورة** ، الطبعة الأولى ١٩٨١ ، الكتاب العربى السعودى. والمؤلف عصام خوقير طبيب أسنان ويعمل مديراً للوحدة الصحية بجدة، وهو يشارك بفعالية فى أمور الثقافة والأدب فى بلده، وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(١١) الرواية، ص ١٣ .

(١٢) الرواية، ص ١٤ .

(١٣) الرواية، ص ١٧ .

(١٤) قال ابن الرومى عن الوطن:

ولـى وطن آليت ألا أبيعـه — وألا أرى غيرى له الدهر مالكاً

وحبّب أوطان الرجال إليهم — مآرب قضّاها الشباب هنالكا

والتّضمين فى النص الروائى لم يرد حلية لغوية تضىء بلاغة العبارة، وإنما جاء لتوضيح مأزق الذات مع الآخر، وهى تستدعى الوطن فى لحظة صراع مشتجر يتسم بالقلق والخوف وبميراث غامض مع المرأة، وليضعه كله أمام / الآخر الحضارى فى مواجهة متوازية.

(١٥) الرواية، ص ٣٠.

(١٦) فصول، العدد الثانى ١٩٨٢ ، القصة فى الخليج، نورية الرومى، وانظر **الحركة الأدبية**، ص ص ٢٨٠ ـ ٢٩٠ .

(١٧) **العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر** ، مراد عبد الرحمن مبروك ، ص ١٣٤ .

(١٨) الرواية، ص ٤٥ .

(١٩) **الرؤية المقيدة** ، شكرى عياد، ص ١٥ .

(٢٠) **الرحلة إلى الغرب**، ص٢٣ .

(٢١) **الرحلة إلى الغرب**، ص ٧٠.

(٢٢) آخر هذه النماذج نموذج « سيد البكرى» فى رواية **منشية البكرى** الصادرة عن هيئة الكتاب لمؤلفها فتحى سلامة. فسيد البكرى يتبناه أستاذ ألمانى، فيأخذه معه إلى ألمانيا ليدرس الطب. عاش فى ألمانيا غارقا فى الخمر والجنس، وجاءت صدمته عبر تعرف الأنثى ورفضه للعلم وتقصيره فيه، خاصة بعد وفاة الرجل الذى تبناه علميا، إلى أن يسوق القدر إليه فتاة ألمانية: «كريستين» أحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن، حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب. وحين حقق مرادها (هكذا) قدمته إلى المجتمع الألمانى فى ثوب جديد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهامشيات الحضارة وجذورها أيضا. إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاغتراب يعود فجأة ـ بطريقة رومانسية ـ هاربا ليشارك أهله فى المنشية بناء حياتهم من جديد بعد أن داهمهم السيل. و«سيد البكرى» يذكرنا فى كثير من مواقفه بـ «بمصطفى سعيد» فى **موسم الهجرة إلى الشمال** ثم ألا ترى أن نموذج البطل فى **السنيورة** مغاير لهؤلاء جميعا، وإن تشابه مع محسن فى **عصفور من الشرق** فى إبراز الرومانسية مقابل المادية لدى الطرف الآخر الغربى.

(٢٣) الرواية، ص ٦٤ .

(٢٤) الرواية، ص ٧٥.

(٢٥) **نقد الرواية**، نبيلة إبراهيم، ص ٤٤ .

(٢٦) الرواية، ص ٥٥.

(٢٧) **عالم القصة**، ترجمة مصطفى هدارة، ص ١٧٤ .